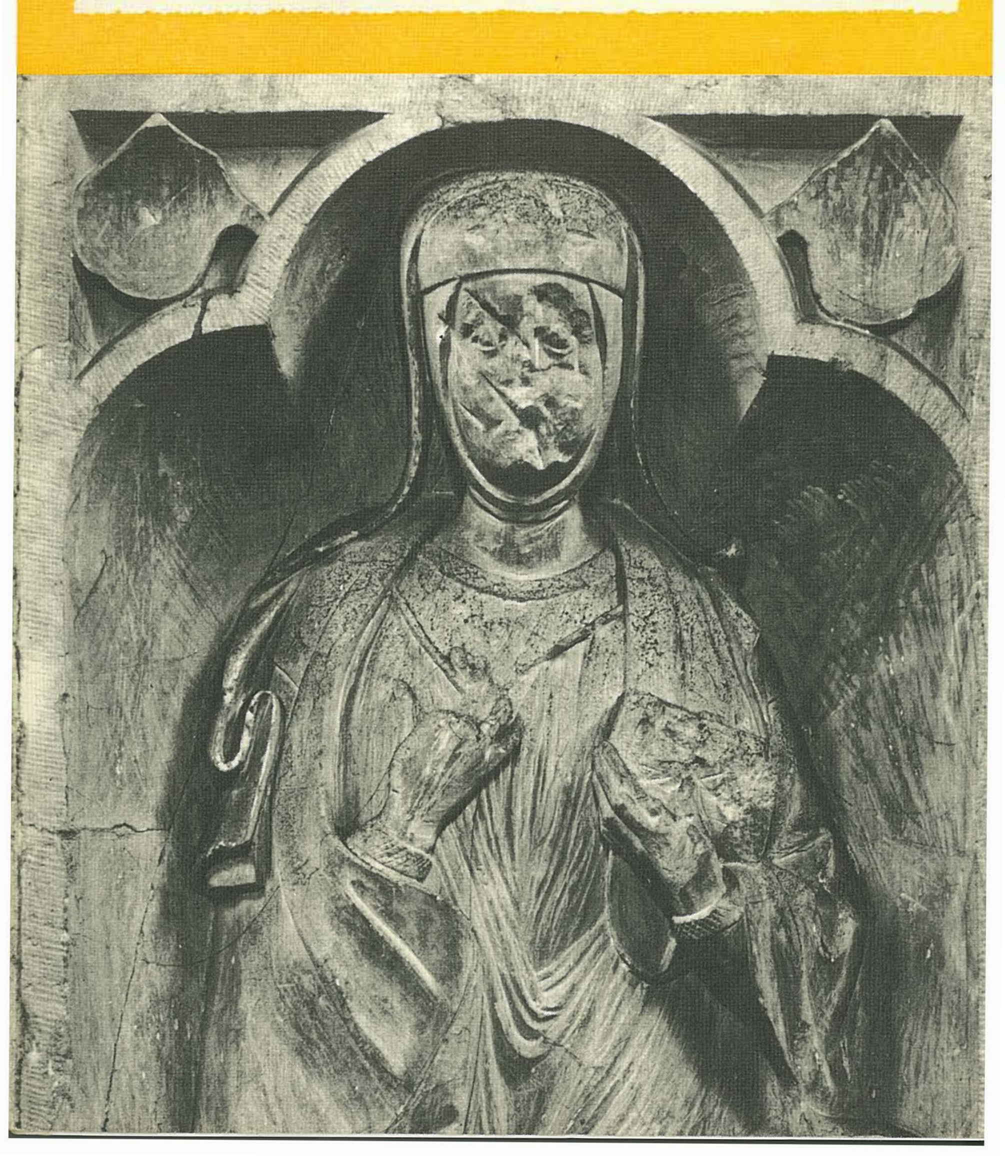
BILDERSTURM

Die Zerstörung des Kunstwerks

Herausgegeben von
Martin Warnke

Hanser



Bildersturm

Die Zerstörung des Kunstwerks

Herausgegeben
von Martin Warnke

Carl Hanser Verlag München

ISBN 3-446-11781-4

Umschlag: Claus J. Seitz, unter Verwendung
eines Fotos vom Dom in Münster/Westfalen
Gesamtherstellung: Passavia Passau
Printed in Germany

Inhalt

Die Mitarbeiter:

Martin Warnke, geboren 1937 in Ijui/Brasilien. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Germanistik in München und Berlin. Seit 1970 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Marburg. Veröffentlichungen: ›Kommentare zu Rubens‹, Berlin 1965; ›Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts‹, Berlin 1967; (Hrsg.:) ›Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung‹, Gütersloh 1970, u. a.

Dieter Metzler, geboren 1939 in Münster. Studium der Archäologie und benachbarter Fächer in Münster, München, Berlin und Paris. Seit 1971 Assistent am Seminar für Alte Geschichte der Universität Münster. Veröffentlichungen: ›Porträt und Gesellschaft‹, Münster 1971, u. a.

Bazon Brock, geboren 1936 in Stolp. Seit 1956 Dozent und Professor für Neuere Ästhetik an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Rezeptionsästhetik, Konstitutionstheorie, Geschichte der heteronomen Kunst und methodische Bildanalyse.

Horst Bredekamp, geboren 1947 in Kiel. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Kiel, München, Berlin und Marburg. Veröffentlichung: ›Autonomie und Askese‹. In: ›Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie‹, Frankfurt 1972.

Berthold Hinz, geboren 1941 in Königsberg/Pr. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Geschichte in Kiel, Mainz, Bonn und Münster. Promotion 1969. Zur Zeit Dozent an der Universität Frankfurt. Veröffentlichungen: ›Der Bamberger Reiter‹. In: ›Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung‹, Gütersloh 1970; ›Dürers Gloria – Kunst, Kult, Konsum‹. In: Katalog und Ausstellung Berlin 1971; ›Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs‹. In: ›Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie‹, Frankfurt 1972; ›Beiträge zur Geschichte des Ehepaarbildnisses‹. In: ›Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft‹ 1973; u. a.

Marcel Struwe, geboren 1951 in Frankfurt/M. Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte in Frankfurt/M.

Martin Warnke: *Bilderstürme*

Dieser Band vereinigt Studien zu Bilderstürmen aus sehr verschiedenen Epochen und Regionen. Er bietet nicht eine Geschichte der Bilderstürme, sondern kann eine solche allenfalls anregen.

Gemeinsamer Ausgangspunkt der Autoren war ein gängiger Vorwurf, wonach jede kritische Reflexion, zumal zu ästhetischen Gegenständen, potentiell schon eine Form der »Bilderstürmerei« darstellt. Das gemeinsame Interesse bezog sich auf die objektiven historischen Grundlagen dieser Einstufung.

Die erste und wohl auch letzte Gesamtdarstellung zum Bildersturm von Julius von Végh aus dem Jahre 1915 bezog ihre Rechtfertigung aus dem tobenden Weltkrieg und versuchte, angesichts einer den Vandalismusvorwurf rücksichtslos ausnutzenden Kriegspropaganda darüber aufzuklären, »daß es zu allen Zeiten Vandalen und Bilderstürmer gegeben hat und daß es ein gefährlicher Fehler wäre, den Kulturwert und die Kulturfähigkeit einer Nation an den zeitweilig sich erneuernden Gewaltakten, wie sie die geschichtliche Entwicklung nun einmal mit sich bringt, messen zu wollen«[1]. Das wirksame Bildersturm-Argument war von der Klassenebene auf Nationenebene geraten. Während man stolz darauf verwies, daß »vor Reims einen Teil der deutschen Truppen ein General kommandiert, der selbst aus dem Studium der Kunstgeschichte hervorgegangen ist«, weist man die Schutzfunktion, in welche die Franzosen ihre Kulturgüter eingesetzt hatten, heroisch zurück: »Wie eine wunderliche und anachronistische Sentimentalität erscheint jetzt manchmal dieser unzeitgemäße Denkmälerkultus in einem Augenblick, wo es sich doch nicht um einen abgesteckten Zweikampf, sondern um Sein und Nichtsein, um unsere ganze nationale Existenz, um Sieg oder Untergang des deutschen Gedankens in der Welt handelt«[2]. Es wurde vorgeschlagen, den Begriff des »Vandalismus« durch den Begriff des »Gallizismus« zu ersetzen[3].

Louis Réau hat 1959 seine breit angelegte Geschichte des Vandalismus in Frankreich auch in der erzieherischen Absicht geschrieben, daß durch »Denunziation aller Verbrechen an der Schönheit, welche zugleich Verbrechen am Vaterland sind, es vielleicht gelingt, den neuen Generationen Schrecken und Abscheu vor dem bilderstürmerischen Fanatismus einzuflößen, der, unter welcher Maske auch immer er sich versteckt, eine der schändlichsten Formen der Roheit bleibt«[4]. Während hier die Vergangenheit ein Präservativ für die Zukunft wird, scheint uns die aktuellste

Einsicht, welche die Lektüre der einzelnen Darstellungen vergangener Bilderstürme vermitteln kann, darin zu liegen, daß die Voraussetzungen, durch die der Bildersturm über Jahrtausende hinweg eine legitime Artikulationsform war, heute hinfällig geworden sind. Die Überführung des Vandalismus-Vorwurfs auf die Ebene der nationalen Kämpfe, die noch nach 1945 dem Vorgehen der Nationalsozialisten den Namen eines »Bildersturms« eingetragen hat[5], verweist darauf, daß die Herrschaftsstrukturen innerhalb der Staaten und Gesellschaften nicht mehr auf die Mittel zurückgreifen, die einen Bildersturm möglich machten. Das Verschwindenlassen öffentlicher Zeugnisse und Denkmäler der Nazizeit, das emsige Auskratzen der nationalsozialistischen Embleme bis hin zu den Passepartouts der Kupferstichkabinette, hat bisher den Namen eines Bildersturms vielleicht deshalb nicht erhalten, weil es die symbolischen Hypertrophien eines Herrschaftssystems zu beseitigen galt, das angesichts seiner technischen Perfektion unnötigerweise in eine fast handwerkliche Stufe der Selbstdarstellung zurückgefallen war. Auf anderer Ebene bedeutet doch auch der Sturz der Stalindenkmäler in den sozialistischen Ländern die Beseitigung von flagranten Relikten einer abgestandenen Herrschaftsform.

Der Bildersturm hat heute Bedeutung nur noch auf dem Niveau der politischen Praxis von Entwicklungsländern. Aus der Sicht eines fortgeschrittenen Herrschaftsbewußtsein läßt sich leicht ironisieren:

»Nicht der Ultraachtzigjährige, nicht der Politiker und Tribun ist gemeint, sondern seine Statue. Manche erinnern sich, daß vor Jahren, als er und Evita noch im Glanz eines Mythos strahlten, den man mit rationalen Mitteln nie ergründen wird, bei einem Marmorwerk in Carrara die überlebensgroßen Statuen des Ehepaares für den fertigzustellenden Palast der Korporation in der argentinischen Hauptstadt in Auftrag gegeben worden war. Wir sahen sie damals fertig, transportbereit, als die Nachricht vom Sturz des Diktators und kurz darauf ein Beauftragter der argentinischen Botschaft in Rom eintraf, um der »Enthauptung« der beiden Figuren und der Unkenntlichmachung ihrer Köpfe beizuwohnen. Seitdem standen die beiden kopflosen Gestalten als raumbeengende Torsi herum. Was mit ihnen geschehen solle? so fragte die Leitung der Firma bei der argentinischen Nachfolgeregierung an. Entweder man zahle Lagerspesen oder man hole sie ab, oder man stimme ihrer anderweitigen Bestimmung zu. Die Antwort ist vor kurzem eingetroffen: Man möge die beiden Enthaupteten schicken, Frachtkosten zu Lasten der argentinischen Regierung. Dies ist geschehen. Man fragt sich: Was weiter? Werden sie in Buenos Aires endgültig zerstaubt, mit anderen Köpfen versehen oder in Reserve gehalten? Perón ante portas? man kann nie wissen.«[6]

Daß die Redakteure den 1895 geborenen Perón als »Ultraachtzigjährigen« passieren ließen, kann die Distanz belegen, in die eine auf Idolatrie er-

pichte Herrschaftsform gerückt erscheint. Eine auf Denkmälern und Bildnissen einer Person beruhende Herrschaft ist ein Anachronismus. Daß Rainer Barzel in seiner letzten Bundestagsrede der sechsten Legislaturperiode versichern konnte, seine Partei dulde und benötige keine »Bilderstürmer«, zeigt ihn auf der Höhe moderner Herrschaftspraktiken. Empfindlich gegenüber der Präsentation ihres Bildnisses in Malerei oder Graphik reagieren nur noch solche, die die objektiven Zwänge als persönlichen Zwang auszuüben wünschen und die sich damit in eine Reihe stellen mit jenen pathologischen Bilderstürmern, die im Alleingang Rubens' Höllensturz mit Säure überschüttet oder Michelangelos Pietà mit Hammerschlägen angegriffen haben. Kein politischer Repräsentant, der auf der Höhe der technologischen Einflußmöglichkeiten operiert, exponiert sich noch als Denkmal oder läßt sein Bild durch irgendeine Form eines »crimen laesae majestatis« schützen.

Denn längst kann man der archaischen, handwerklichen Intuition von Künstlern entbehren; man vertraut sich vielmehr der Manipulationskunst von psychologischen Feinstmechanikern an. Die Kameramänner, Regisseure, Werbefachleute und Demoskopen übernehmen die Rolle der Meißelschläger und Farbvirtuosen vergangener Jahrhunderte. An die Stelle des originalen Bildnisses oder Denkmals tritt ein sorgsam fabriziertes und gepflegtes »Image«. Dieses ist quantitativ und qualitativ nach dem Bild des Konsums geschaffen. Es ist auf Litfaßsäulen, Plakatwänden und Fernsehschirmen allgegenwärtig und somit unverwundbar; durch die Anpassung an die Konsumexcitantien spiegelt es die vorkalkulierten Intimbedürfnisse der Konsumenten wider, so daß es praktisch genauso unangreifbar wird wie diese. Das politische Porträt ist aufgesaugt von einer Mimesis an die Saturierungssymbole der Werbestrategie. Warhol und Rosenquist haben diese Identität an Bildnissen von Kennedy und Mao auch den Kunstbeflissenen vordemonstriert. Damit war deutlich gemacht, daß das Medium der Bildenden Kunst auch deshalb »abstrakt« geworden war, weil es aus den unmittelbaren herrschaftlichen Legitimationsdiensten ausgeschieden ist. Wer die Kunst noch in solchem Dienste wähnt und angreift, nährt die Illusion, daß Herrschaft noch in Personen oder Kunstobjekten konzentriert sei. Durch ihre Transsubstantiation in die Kategorien der Konsumästhetik hat die Visualisierung der Macht einen Grad von Allgemeinheit angenommen, der sie den klassischen Künsten und damit auch den klassischen Bilderstürmen, die jeweils die materielle Vereinzelung zur Voraussetzung haben, unerreichbar macht.

Während es in den heutigen monopolisierten Gesellschaften zu einer Universalisierung der optischen Erscheinungstechniken von Herrschaft gekommen ist, die eine Alternative nur noch in einer entsprechenden Totalität denkbar werden läßt, war jahrtausendelang der gesellschaftliche Antago-

nismus durch demonstrative Setzung von greif- und angreifbaren Zeichen sichtbar gemacht. Jede Herrschaftsform formulierte ihren Ewigkeitsanspruch, doch in materiellen, vereinzelten, verwundbaren Symbolen. Zahlreiche Beispiele zeigen, daß sie als partikulare Machtmittel verstanden worden sind: Sieger beseitigen sie, usurpieren sie oder setzen neue, Unterlegene verletzen oder fragmentieren sie – »zeichnen« sie.

Sofern in Kunstwerken materielle Werte eingegangen waren, bedeutete ihre Vereinnahmung Besitzwechsel, Beute.[7] Immobile Sachwerte wurden zerstört. In der vorwiegend naturalwirtschaftlich organisierten Gesellschaft war dies eine Form der Aneignung oder Zerstörung von Reichtum.

Sofern in Kunstwerken ideelle Werte repräsentiert waren, bedeutete der Angriff auf sie eine Zuspitzung des Konflikts auf ideologischer Ebene. Hier setzt auch in der Beurteilungsgeschichte der Bilderstürme deren Moralisierung ein. Daß das schottische Heer in Nothumberland im Jahr 1138 »Dörfer, Kirchen und Häuser zerstörte, plünderte und anzündete«, ist für den zeitgenössischen Chronisten ein sachlicher Tatbestand. Voller Abscheu aber wird erwähnt, »daß sie in Kirchen, so schimpflich sie nur konnten, zur Entehrung Christi und zur eigenen Schande an den Kruzifixen die Glieder abschlugen, die Altäre zertrümmerten und nahe dabei oder auf den Altären Priester und Unschuldige zerfleischten«[8]. Der Angriff auf die religiösen Symbole ist so schändlich wie die Tötung Unschuldiger.

Jede Partei, auch wenn sie mit den Mitteln des Bildersturms gekämpft und die Macht errungen hat, tabuisiert sogleich diese Mittel, weil es neue Zeichen und Symbole zu schützen gilt. Deshalb kommt es so selten zu Apologien von Bilderstürmen. Auch die Nachwelt zuckte zumeist vor einem objektiven Verständnis zurück und verlagerte ihre Anteilnahme auf die neu errichteten Herrschaftszeichen. Burchard von Worms hat sich ein nachhaltiges Interesse dafür gesichert, daß er mit den Steinen des Palastes des Grafen Otto, den er 1025 erstürmte »und bis zu den Fundamenten gänzlich zerstörte«, eine neue Klosterkirche erbauen und mit der Inschrift »ob libertatem civitatis« versehen ließ[9]. Daß aber 1124 die Burg des Grafen Friedrich von Wewelsburg in Westfalen nach dessen Tod »von den Bauern, die es unter Zwang des Grafen errichtet hatten, zerstört worden ist«, gehört zu dem Typus folgenloser Nachrichten, die kein Geschichtsbuch verzeichnet[10]. Als Alt-St.-Peter von Papst Julius II. niedergerissen wurde, erhob sich unter den Zeitgenossen Kritik[11]. Für die Nachwelt aber war es nur deshalb kein bilderstürmerischer Akt, weil die Machtdemonstration von Neu-St.-Peter die von Alt-St.-Peter weit übertrumpfte. Nach Végh »dürfen wir jene nicht zu den Bilderzerstörern zählen, welche Schönes vernichten, um an dessen Stelle – ihrer Überzeugung nach – Schöneres, Besseres, Nützlicheres zu setzen«[12]. Diejenigen Zerstörungsakte, welche die Destruktion durch eine neue Konstruktion ausglichen, werden zu den großen Daten der

Kunstgeschichte gerechnet. Diejenigen Zerstörungsakte, die aus Ohnmacht heraus den Verstoß gegen Machtsymbole unternahmen, ohne neue Machtzeichen setzen zu können, werden als sinnlose Bilderstürme beklagt und denunziert. Zerstörung gerät den Siegern zum Privileg, den Unterlegenen zum Sakrileg. Diese Bewertungssituation macht eine objektive Beurteilung der Abläufe von Bilderstürmen so schwierig, denn in die Kategorie eines verabscheuungswürdigen Bildersturms wurden die Angriffe auf Kunstobjekte erst durch die Geschichtsschreibung der siegreichen Ordnungsmächte gesetzt. Dabei wurde die Phantasie nach Belieben mobilisiert. Über die Zerstörung eines Holzkruzifixes in Basel 1529 berichten zwei Zeitgenossen aus der katholischen Partei. Ein Basler Karthäuser schildert: »Sie namen ein grosz crucifix im hohen Stift und banden ein lang seil daran, und vil junger knaben, by 8, 10 und 12 jar alt zugen es uff den Kornmarg und sungen: ›Ach du armer Judas‹ mit vil anderen smachworten; under anderem sprachen sye: ›Bistu got, so wer dich, bistu aber mensch, so blut‹. Und darnach zogen sie dasz crucifix ins werghus und verbrannten es.« Ein anderer Geistlicher schildert den Vorgang in einer Elegie: »Die vom Calvinistischen Dogma ergriffenen Bürger bewaffnen sich, stürmen die heiligen Kirchen und werfen alles Ehrwürdige um: Die wütende Menge zerreißt die Ornate, zerschlägt die heiligen Reliquien und verbrennt die Kruzifixe. Das Osterkreuz, welches der Pöbel wegen seines allzugroßen Gewichtes nicht hinwegtragen konnte, schleppte ein verbrecherischer Müller mit einem Pferde fort, doch erhängte er sich dann in seinem eigenen Stall: Aus diesem seinem höchsten Tempel, in den er das Cruzifix verschleppt hatte, wird der hoffnungslose Galgenstrick, der Müller, von dem Pferde herausgezerrt und als Beute den Henkern überantwortet und bald unter dem Galgen nach altem Brauch begraben.«[13]

Die Klagen und Anklagen wider die Bilderstürmer beziehen sich sehr lang entweder auf die Zerstörung von Sach-, Kult- oder Symbolwerten, nicht aber auf den Kunstwert. Aus einer gesicherten Position heraus konnten Feindsymbole zur Belehrung und Ermahnung auch offiziell mutiliert und ausgestellt werden, ohne daß dabei der Kunstcharakter eine Rolle spielte. In Trier stand im 14. Jahrhundert eine antike Venusstatue mit folgender Inschrift:

»Wollt ihr wissen, was ich bin
Ich bin gewesen eine abgöttin
Da St. Eustachius zu Trier kam
Er mich zerbrach, mein ehr abnahm
Ich was geehrt als ein gott
Jetzt stehen ich hier der Welt zum Spott.«[14]

Gerade an der antiken Kunst jedoch entwickelte sich eine Vorform des Vorwurfs, der den Bildersturm als Kulturbarbarei brandmarkt. Die welt-

liche Herrschaft hatte seit dem Investiturstreit, als sich das Imperium vom Sacerdotium emanzipierte, zur ideologischen Legitimation verstärkt auf antikes Gedankengut und auf antike künstlerische Darstellungsformen zurückgegriffen. Die Kirche wehrt sich, indem sie die antiken Bildwerke als »idola«, als Götzen, hinstellte. Von weltlicher Seite wird dagegen eine Verklärung antiker Kunst angebahnt, die weitgehend ästhetische Gesichtspunkte ins Feld führt. Die ästhetischen Argumente artikulieren die Tendenz zur Befreiung vom kirchlichen Kulturprimat. Ghiberti hat zu einer Zeit, da antike Formen und Kategorien jegliche, auch kirchlich herrschaftliche Demonstration zu bestimmen begannen, den Vorwurf gegen Gregor den Großen aufgegriffen und lebhaft beklagt, daß jener Papst durch die sinnlose Vernichtung antiker Statuen der Nachwelt den Zugang zur antiken Formenwelt erschwert habe. Dieser Vorwurf behält seine Wirkung, bis in der Gegenreformation die Kirche auch die weltliche Repräsentationsformen wieder zensieren kann. Giulio Romano malt im Vatikan die Zerstörungstat Gregors als eine heroische Vernichtungsorgie aus[15]. Während die antike Tradition in der absolutistischen barocken Ikonographie mit der christlichen verschmilzt, wirken die Ansätze einer ästhetischen Betrachtung in bürgerlichen Kreisen weiter und entwickeln sich im 18. Jahrhundert zur autonomen Ästhetik. In ihr artikuliert das wirtschaftlich potente, aber politisch eher entmündigte Bürgertum seine Utopie von der unbedingten, herrschaftsfreien Kunst. Kunstwerke sind danach primär nicht mehr inhaltlich Träger von Herrschaftssymbolen, sie vertreten nicht mehr nur partikulare Interessen, sondern sie bringen allgemeinmenschliche, sittliche, nationale Normen sinnlich zur Erscheinung. Damit war ein Anspruch an die historische Kultur herangetragen, der die herrschaftlichen Sonderinteressen, welche die Kunstwerke transportierten, auszuschalten suchte.

Die Ambivalenz, in die dieser bis heute fortgeschrittenste Anspruch an die Geschichte der Kunst geriet, als das Bürgertum selbst in den Besitz staatlicher Macht kam, zeigt sich schon an der Kunstpolitik im Verlauf der Französischen Revolution. Nach den vehementen Vernichtungsaktionen der Anfangsphase beschränkt die Revolutionsregierung die Beseitigung der Zeugnisse des Ancien Régime auf das Emblematische, läßt Untersuchungen über das Ausmaß der Beschädigungen anstellen und stellt schließlich die alten Denkmäler unter staatlichen Schutz. Man fürchtet den Vorwurf der Ausländer, die Revolutionäre vergingen sich an der nationalen Kultur. Gegen die Bilderstürmer in den eigenen Reihen schleudert dann der Abbé Grégoire den Vorwurf des »Vandalismus«[16]. Fortan enthält jeder Bildersturm unabdingbar das Stigma der Kulturbarbarei. Alle Bilderstürme der Vergangenheit und Gegenwart, sofern sie nur irgend unter dem Vorzeichen der Rebellion gegen Unterdrückung stehen, sind seither Angriffe auf Höchstwerte der Nation oder der Menschheit. Die bürgerliche Kultur-

offensive verkehrt sich zur tabuisierenden Schutzmaßnahme besonderer Interessen.

Der Weg, der dazu führte, daß mit jedem Bildersturm der Vorwurf der Kulturroheit verbunden wird, läßt sich an zwei Lexikon-Definitionen ablesen. 1733 heißt es: »Iconomachi oder Iconoclastae, auf Teutsch Bilder-Stürmer, sind diejenigen genennet worden, welche die Bilder Gottes und Christi und derer Heiligen aus denen Kirchen hinweggeschafft, und zunichte gemachet, und davor gehalten, daß deren Gebrauch in Religions-Sachen schlechterdings zu verwerfen sey.«[17] Gegenüber dieser sachlichen Beschreibung einer theologisch begründeten Bilderfeindschaft gerät im Jahre 1965 ein Definitionsversuch zur Warnung vor aktionistischer Gefahr: »Bildersturm, die spontane Beseitigung aller Werte (sic!) der bildenden Kunst im Zuge der Bilderstreitigkeiten von Bilderfeinden wiederholt praktiziert.«[18] Der historische Verweis kann hier nur noch aufgefaßt werden als Metapher für jede Fortschrittsbewegung, der die gepachtete Kultur als Zerstörungsziel unterschoben wird.

Ein Rückblick auf die Bilderstürme der Vergangenheit zeigt, daß die Geschichte der Bilderstürme selbst als abgeschlossen gelten kann, daß aber der Vorwurf der Bilderstürmerei die geschichtliche Erinnerung mobilisiert, um davor einzuschüchtern, aus den Bildern die Einlösung derjenigen Versprechen abzuleiten, die ihnen einmal angehängt worden sind.

Dieter Metzler:
Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike

Bilder sind Mittel der Kommunikation. Künstlerische Bilder sind es in gesteigertem Maße: Sie vermitteln nicht nur Inhalte, sondern auch Werturteile und Gefühle über die Art von Darstellung und Inhalt. Bilder setzen Betrachter voraus – gedachte oder reale. Und entsprechend den gesellschaftlichen Verhältnissen der jeweils angesprochenen oder auch ausgeschlossenen Betrachter kann die Kommunikation unter ihnen verschiedene Formen annehmen. Im Falle der Bilder können ihre Inhalte oder die in der Form ihrer Darstellung implizierten Wertvorstellungen den Herrschenden oder den Unterdrückten nützlich sein oder auch als störend empfunden werden, weshalb es zu Bilderfeindlichkeiten oder Bilderstürmen kommen kann.

Diese Zerstörung oder Behinderung von Bild-Kommunikation wurde auch im Altertum ständig in den verschiedensten Formen und mit jeweils verschiedenen politischen oder moralischen Zwecken angewendet, um Herrschaft zu bewahren bzw. umzustürzen. Die im Folgenden skizzierte Übersicht beansprucht schon wegen der wenigen und disparaten Quellen keineswegs für diesen entlegenen und langen Zeitraum historische Vollständigkeit oder auch eine umfassende Systematik zu bieten, sondern möchte durch Aufzeigen ihrer Vorläufer moderne Erscheinungen durchsichtiger machen helfen und durch mögliche Beispielreihen vermeintlich einmalige Ereignisse der Anwendung allgemeiner historischer Gesetze zugänglich machen.

Zahlreich überliefert und in ihrer Bedeutung leicht durchschaubar sind die stets sich wiederholenden Fälle von primär politischen Bildzerstörungen, sei es, daß man nach der Eroberung eines fremden Gebietes Bildnisse und Symbole des unterwofenen Souveräns zerstört und seinen Namen auslöscht, sei es, daß ein Usurpator die Denkmäler seines mehr oder weniger legitimen Vorgängers beseitigt oder unkenntlich macht oder sei es schließlich, daß eine unterdrückte Klasse sich zu erheben versucht und dabei die Herrschaftssymbole ihrer Unterdrücker zerstört.

Aus dem Alten Mesopotamien kenne ich neben einer Tempelzerstörung in einem Volksaufstand um 1531 v. Chr. nur ein archäologisches Beispiel. Ein bronzener Herrscherkopf aus dem 3. Jahrtausend[1], dem mutwillig die Ohren abgehauen und ein Auge ausgeschlagen wurde. Ob dies bald nach seiner Entstehung geschah oder erst sehr viel später, bei seiner Verschleppung in einen der Tempel von Ninive im 8./7. Jahrhundert, ist nicht zu entscheiden, doch darf man hier nach einem Blick auf das Alte Ägypten viel-

leicht mit analogen Verhältnissen rechnen. Schon im Alten Reich (2660 bis 2134) werden Bilder und Namen von Privatleuten und Herrschern ausgekratzt[2], teils um sich an ihnen zu rächen, teils um ihr Andenken auszulöschen und ihr Fortleben nach dem Tode damit zu beenden. Neben diesen Einzelaktionen steht sehr früh ein Bildersturm großen Ausmaßes mit eindeutig revolutionärer Zielsetzung: Beim Aufstand der im Laufe der Feudalisierung des untergehenden Alten Reiches maßlos verelendeten Unterschichten werden auch die Pyramiden als die Symbole der Staatsmacht geplündert und die Gräber des Adels zerstört.[3]

Im Gegensatz zu diesem revolutionär motivierten Bildersturm – wie weit die »Mahnworte des weisen Ipu« bei ihrer Schilderung, die eingefügt ist in vielfältige Klagen über den Umsturz der guten alten Ordnung, übertreiben, bleibe dahingestellt – ist die Zerstörung der Bilder und Namens-Kartuschen der Königin Hatschepsut[4] (1490–1470) ausschließlich der Rache ihres erst spät in den Genuß der ihm rechtmäßig gebührenden Herrschaft kommenden Sohnes Thutmosis III. zuzuschreiben. Sie selbst hatte in gleicher Weise das Andenken ihres verstoßenen Günstlings Senmut[5] auszulöschen versucht. Echnatons Zerstörungen sollen wegen ihrer theologischen Bedeutung weiter unten erwähnt werden.

Aus Griechenland sind politisch motivierte Bildzerstörungen erst seit etwa 500 v. Chr. bekannt: Die Statue des Hipparchos Charmidou aus der Familie des Tyrannen Peisistratos wird gleichzeitig mit seiner Ostrakisierung (487) auf Beschluß des Volkes von Athen eingeschmolzen und in eine Gesetzestafel gegen Staatsfeinde umgewandelt.[6] Aus der gleichen demokratischen Haltung heraus wurde vermutlich die Statue des letzten Königs von Kyrene, Arkesilaos IV.[7], beseitigt. Pausanias' Epigramm[8] auf dem Weihgeschenk für die Siege über die Perser bei Plataä (479), der sogenannten Schlangensäule, wurde eradiert und durch die Namen der Städte ersetzt, die am Kampf gegen Persien teilgenommen hatten, da die Nennung eines einzelnen an dieser prominenten Stelle zu leicht den berechtigten Verdacht auf Tyrannis aufkommen ließ. Ebenfalls gegen einen Tyrannen gerichtet, wenn auch primär gegen einen auswärtigen, war die Zerstörung des Zeus-Altares des Dareios und seiner Inschrift-Stelen durch die Leute von Kalchedon und Byzanz[9], die sich mit dieser Tat möglicherweise auch gegen ihren eigenen von den Persern gestützten Dynasten wandten (513).

Daß die Bildzerstörung als publizistischer und psychologischer Ausdruck des Klassenkampfes auch bei den späteren gewaltsamen innenpolitischen Auseinandersetzungen – A. Fuks kennt in der hellenistischen Zeit über 60 Revolutionen bzw. Aufstandsversuche[10] – eine Rolle spielte, läßt sich in Analogie zu diesen früheren Beispielen und zu verwandten Erscheinungen der Neuzeit[11] vermuten. Blinde Zerstörungswut dürfte in solchen Fällen gelegentlich durchaus eine Erfindung der Greuelpropaganda sein, wie die

Anweisungen der Anführer der aufständischen sizilischen Sklaven nahelegen, die sich eben gegen unsinnige Zerstörungen richten.[12]

Rom ist auch auf unserem Gebiet ein gelehriger Schüler der Griechen und führt in der Kaiserzeit die »memoriae damnatio« zu ihrer eigentlichen Blüte.[13] Zahlreiche Kaiserstatuen, Inschriften und Reliefs sind auf diese Weise behandelt worden, und auch die literarischen Quellen fließen reichlich. Bemerkenswerteste Tatsache: Die Bilderstürme sind in ihrer Mehrzahl von oben angeordnet. In den Machtkämpfen der Thronprätendenten und nach dem Tode verhaßter Kaiser sind es meist die Soldaten, die über die Bilder der Verdammten herzufallen haben, so daß bei Tacitus »imagines detrahere«[14] beinahe zum terminus technicus für Militärputsch wird. In der Hast der Ereignisse kann es dabei zu scheinbar kuriosem Vorgehen kommen: Inschriften werden in Ermangelung eines Steinmetzen mit Lehm verschmiert[15], Gesichter mit schwarzer Farbe unkenntlich gemacht[16] und – handgreiflich den Sinn des Herrscherbildes darstellend – schließlich sogar der leibhaftige neue Kaiser auf den Sockel des umgestürzten Bildes seines Vorgängers ins Fahnenheiligtum gestellt.[17] Neros exzentrisches Gebaren treibt ihn dazu, seine Gegner auch unter Sängern und Schauspielern zu suchen. Konsequenterweise läßt er auch die Bilder seiner Konkurrenten auf diesem Gebiet ebenfalls der damnatio memoriae anheimfallen – sie werden in die Latrinen geworfen.[18] Wohl einmalig ist der Fall des Augustus, der – um 27 v. Chr. – über 80 stadt-römische Statuen mit seinem eigenen Bildnis einschmelzen läßt, um aus ihrem Erlös Weihgeschenke für seinen Apollotempel auf dem Palatin fertigen zu lassen[19]. Die innenpolitische Lage hat nach der Ausrottung seiner Gegner jene Friedhofsstille erreicht, die auch die Propaganda zu leiseren, subtileren Tönen nötigt. In denselben Tempel läßt Augustus auch die Sammlung der Sibyllinischen Sprüche überführen – bzw. was davon noch übrig war, nachdem er mehr als 2000 davon hatte verbrennen lassen[20]; denn deren sozial-utopischer Inhalt entsprach wohl nicht dem literarischen Rang der Hofliteratur mit ihrer stereotypen Lobpreisung der kaiserlichen Friedenspolitik!

Der Verlust von allein 80 Kaiserbildern in Rom, deren Zahl sicher weit höher war, wurde übrigens – abgesehen von der Wirkung, die der neue kaiserliche Privat-Tempel seines Schutzgottes Apollo ausstrahlte – durch die Umfunktionierung der plebejischen Larenkulte der vicorum magistri mit ihrer revolutionären Tradition in einen Kult für den Genius Augusti[21] mit den entsprechenden Bildern ausgeglichen. Eine Umfunktionierung, deren innenpolitische Bedeutung etwa der Faschisierung der Maifeiern seit 1933 entspricht. Bildvernichtung durch Sinnentleerung eines Kultes ist das Ergebnis dieser Umfunktionierung.

Einige wenige Bildvernichtungen dieser Epoche haben aber revolutionären Charakter, denn noch ist nicht überall der Widerstandswille gegen

Rom gebrochen.[22] In Palästina kommt es in den Unterklassen immer wieder zu Aufstandsbewegungen, die sich des entwickelten jüdischen Nationalbewußtseins und des kultischen Bilderverbots (dazu unten S. 20) als ideologische Waffe gegen Rom zu bedienen wissen. Flavius Josephus spricht mehrfach von Aktionen, die gegen Bilder als Symbole der Unterdrückung gerichtet sind.[23] Zwei davon verdienen ausführlichere Erwähnung: Im Jahre 4 v. Chr. wurde »eine Art Volksaufstand« von zwei angesehenen Rabbinern ausgelöst, die Jugendliche daran erinnerten, daß die von König Herodes nach hellenistischem Brauch am Tempel angebrachten Adler mit traditioneller Lehre von der Bildlosigkeit des Kultes in Jerusalem unvereinbar seien. Der spontane Versuch, diese Adler im Handstreich zu entfernen, scheiterte; die Täter wurden grausam bestraft. Josephus, längst romanisierter Vertreter der einheimischen Kompradorenschicht, erkennt durchaus die politische Zielsetzung der Berufung auf das alte Kultgesetz, hat sich von den Traditionen seiner Religion aber schon so entfremdet, daß er diesen doch immerhin ganz im Sinne der alten Propheten (dazu unten S. 21) geführten Bildersturm schlicht und wahrheitsfremd einen Gottesfrevel nennen kann[24]. Ein zweiter Fall von Bildersturm war gewaltlos und erfolgreich: Durch einen fünftägigen »Sitzstreik« vor dem Palast des Pilatus, der auch durch die Androhung der sofortigen Niedermetzelung nicht aufgehoben werden konnte, wurde der Statthalter gezwungen, die heimlich nach Jerusalem gebrachten Feldzeichen mit dem Bild des Kaisers Tiberius wieder abzuziehen.[25] Beide Fälle zeigen, daß es den jüdischen Aufständischen gelingt, das religiöse Bilderverbot zu einem wirksamen Kampfmittel gegen die Fremdherrschaft und ihre einheimischen Kollaborateure zu entwickeln. Die Feiern für die Märtyrer des mißlungenen Bildersturmes werden zu neuen Demonstrationen des sozialen Kampfes.

Mehr oder weniger privaten Anlaß scheint dagegen die Zerstörung des Caracalla-Bildnisses auf dem Berliner Tondo[26] aus Alexandrien (Abb. 1) gehabt zu haben. Die Interpretation dieses gemalten Tondos ist bisher umstritten; wie mir scheint jedoch lösbar. Dargestellt sind die Büstenbildnisse der Familie des Kaisers Septimius Severus (193–211). Die Prinzen Caracalla und Geta kleiner vor ihren Eltern. Deutlich erkennbar unter ihnen wiederum ein Größenunterschied. Der kleinste muß der jüngere – Geta – sein. Sein Gesicht ist aber nicht eradiert, wie es die gegen ihn von seinem Bruder später verhängte damnatio memoriae vermuten ließe. Denn nicht der jüngere sondern der ältere, der noch dazu rechts von seinem jüngeren Bruder steht, ist ausgekratzt und beschmiert worden.[27] Warum? Eine Erklärung bietet die Geschichte Alexandriens, des mutmaßlichen Fundortes: Caracalla hat sich hier in grausamen Vergeltungsakten an den Einwohnern für ihren Spott bei seinem Einzug in die Stadt gerächt. Denkbar wäre also, daß als Gegenmaßnahme nunmehr sein eigenes Bildnis von einem seiner Opfer

vernichtet wurde[28], zumal es sich bei dem schlichten Tondo nicht um ein offizielles Staatsdenkmal, sondern um ein privates Kaiserbild, etwa aus einem Lararium handeln wird. Möglicherweise gehört seine Zerstörung in den größeren Rahmen der alexandrinischen Unruhen des Jahres 215, die gegen Caracalla gerichtet auch vor – fertigen wie unfertigen – Kaiserstatuen nicht haltmachen. Die verhältnismäßig wohlhabenden Unternehmer von Tempelwerkstätten stiften ihre Sklaven zu diesen Zerstörungen an[29], die Ausdruck der Unzufriedenheit des alexandrinischen Bürgertums mit der kaiserlichen Politik zu sein scheinen. Umgekehrt werden in der Spätantike für spontane Bildzerstörungen in Massenaufständen Rädelsführer unter Ausländern, Schauspielern und im kriminalisierten Proletariat gesucht und etwa in Antiochien 387 n. Chr. auch entsprechend gefunden[30], um die angeblich loyale eigene Bevölkerung von diesem Makel freizuhalten.

Grundvoraussetzung jeder politisch motivierten Bildzerstörung ist die wie auch immer im Einzelfall verstandene Identität von Bild und Abgebildetem. Im Bild soll der Dargestellte getroffen werden. Magische Praktiken[31] wie Bildzauber und verwandte Dinge sind die auf allen Kulturstufen sich wiederholenden ethnologischen Parallelen zu diesen Vorgängen, deren Mächtigkeit gerade in spontanen Aufständen zum Beweger politischer Aktionen werden kann. Der politische Sinn der von oben angeordneten Bilderstürme dagegen zielt – von vordergründigen Racheakten einmal abgesehen – mit der damnatio memoriae auf eine Korrektur der Geschichte. Durch Bildzerstörung soll Gewesenes geleugnet und Zukünftiges verhindert werden. Bücherverbrennungen[32] oder theologisch motivierte Bildvernichtungen gelten eindeutig der Propagierung vorhandener Ideen.

Exemplarische Bedeutung kommt den Bücherverbrennungen zu, mit denen Augustus und seine unmittelbaren Nachfolger in Rom sowie Tsi Huan Ti in China (213 v. Chr.) als Begründer des zentralistischen Staates jegliche nicht von ihm autorisierten historischen und religiösen Traditionen zu unterbinden versuchten (Dio Cassius 56, 27; Tacitus, ›Annales‹ 4, 35; F. Cramer, ›Bookburning and Censorship in Rome‹, in: ›Journal of the History of Ideas‹ 6, 1945, S. 157 ff. bzw. A. F. P. Hulsewé, in: ›Propyläen Weltgeschichte‹, Hrsg. von A. Heuß und G. Mann, Bd. 2: ›Hochkulturen des mittleren und östlichen Asiens‹, Berlin 1962, S. 523) – der chinesische Kaiser mit der unverhohlenen und einleuchtenden Begründung, daß mit geschichtlichen Beispielen Kritik an der regierenden Macht geübt werden könnte. Geschichtsstudium verbot er deswegen bei Todesstrafe. In entsprechender Machtkonstellation der Neuzeit erfüllt Verachtung denselben Zweck wie Verbrennung einst: »History is bunk« (Henry Ford).

Wie sehr andererseits die Argumentation der theologisch motivierten Bilderstürmer in politische Aktion übergeht, lehrt – unter vielen anderen

Zeugnissen – etwa ein Brieffragment des Kaisers Julian[33] (Apostata), in dem der Kaiser die religiöse Verehrung der Bilder mit dem Hinweis auf der Kaiserkult verteidigt, denn was sich hier im Staatlichen bewährt habe, müsse auch der Religion nützlich sein. Damit wendet er die Lehren der sophistischen Aufklärung ins Positiv-Staatstragende, soweit sie nämlich in der Einführung der Götterbilder die Erfindung kluger Herrscher sahen, die versuchten, mit ihrer Hilfe den regierten Massen Gottesfurcht nahezubringen.[34] In Widerspruch zu dieser publizistisch einleuchtenden These – Orwells »big brother is watching you« ist Schreckens-Utopie und Geschichte zugleich! – scheint das Verhalten monotheistischer Bilderstürmer zu stehen, die gerade mit der Bildlosigkeit den Absolutheitsanspruch ihres Gottes zu verbreiten suchen.

Das früheste Beispiel dieser radikalen Theologie ist die bekannte Einführung des Aton-Kultes durch Amenophis IV. (1364–1347), der sich deswegen seit etwa 1358 Echnaton nennt.[35] Zur Durchsetzung des neuen Kultes bedient sich Echnaton – nach politischem Vorbild seiner Vorgänger – der Bildzerstörung. Hauptgegner ist der Reichsgott Amun, dessen Tempel in Karnak/Theben nicht nur bedeutendstes religiöses Zentrum, sondern zugleich der mit weitem Abstand größte Grundbesitzer in Ägypten ist und eine entsprechend mächtige politische Kraft darstellt. Echnaton zerstört den Amun-Namen wo er ihn trifft[36], verläßt Theben und gründet Achet-Aton/ Amarna als neue Hauptstadt Ägyptens. Seine Reliefs zeigen, da des Königs sublimer Gottesbegriff, der übrigens nach S. Freuds einleuchtender Argumentation einigen Anspruch darauf hat, über den »Mann Moses« nicht nur die jahwistische sondern auch die christliche Gottesvorstellung wesentlich bestimmt zu haben, mit künstlerischen Mitteln nicht darstellbar war[37], als einziges Gottes-Symbol die Sonnenscheibe mit ihren segnenden Strahlen. Aton ist »ursprünglich die Sachbezeichnung für die Sonnenscheibe«, also eine Entmythologisierung des Gottes, der nur noch zeichenhaft dargestellt ist. Der Absolutheitsanspruch des neuen Gottes, dessen voller Kultname übrigens auch die Umschreibung der messianischen Wiederkehr des alten Sonnengottes Re in der Licht-Gestalt Atons enthält[38], geht soweit, daß auch die Pluralschreibung »Götter« eradiert wird. Zugleich werden selbst die Pantherfelle der Priestertracht in manchen Grabbildern zerstört.[39] Der Bildersturm richtet sich also nicht nur gegen die »Götter«, sondern auch gegen ihre Funktionäre. So schickte etwa Echnaton gleich am Anfang seiner Reform den Oberpriester des Amun buchstäblich in die Wüste – als Leiter der königlichen Steinbrüche.

Aton ist der eine, er hat keine anderen Götter neben sich. Atons Machtfülle spiegelt den Anspruch Echnatons wider, deutlich ist unter seiner Regierung eine Steigerung der königlichen Zentralmacht zu erkennen. Aber Echnaton beging einen entscheidenden Fehler, dessen Vermeidung späteren

Monotheisten zu dauernderem Erfolg verhalf: Er monopolisierte Aton gegen die Interessen der Priester von Theben: Amun hätte sich verabsolutieren lassen wie Jahwe und Allah, nicht aber Aton. Und da er nicht mit, sondern gegen die Priesterbürokratie zu arbeiten sich gezwungen sah, ruinierte er gleichzeitig die politischen Grundlagen des bestehenden ägyptischen Staates, dessen imperialistische Eroberungspolitik eben in der 18. Dynastie gerade den Tempeln enorme Beuteanteile und kriegsgefangene Arbeitskräfte verschafft hatte. Echnatons Monotheismus erschien nicht zu früh, denn im religiösen Empfinden der Ägypter hatten seit dem Alten Reich »der Eine und die Vielen« eine Rolle gespielt und in Ptah und Re auch Vorstufen einer monotheistischen Verwirklichung gefunden[40], vielmehr scheiterte er zunächst an einer falschen Entscheidung. Die Restauration setzte in Karnak dann auch nach Echnatons Tod schlagartig ein: Seine dortigen Bauten wurden nun ihrerseits abgetragen und in die neuen Pylone des Amun-Tempels vermauert.[41] Ebenso wurden seine Günstlinge sofort ihrer Ämter enthoben: In Karnak wird wieder »der Sohn eines (bekannten) Mannes« Priester.[42] Daraus darf man schließen, daß Echnaton sich auf »unbekannte« Leute niederer Herkunft stützen konnte, keineswegs aber vermuten, daß die Aton-Religion so etwas wie eine Volksreligion der unterdrückten Massen gewesen ist. Das krasse Gegenteil ist der Fall: Amarna und seine Kultur zeigen alle Züge einer Hofkultur, deren aufklärerische und fortschrittliche Elemente Privileg einer elitären Minderheit bleiben. In der Beschränkung auf die neuen Hofkreise liegt zugleich die politisch-ökonomische Grenze des Aton-Monotheismus, denn des Königs Reformversuch bleibt die letztlich vergebliche Auflehnung gegen seine Priester-Funktionäre, die sich – mit ursprünglich vom König delegierter religiöser Amtsgewalt – längst zu einer Kaste mit Sonderinteresssen verselbständigt haben.

Da auch die jüdischen Kulte ursprünglich weder bildlos noch monotheistisch waren, kommt auch hier den Bilderstürmen eine wichtige Funktion bei der Monopolisierung der Religion zu. Den gesellschaftlichen Widersprüchen bei ihrer Durchsetzung entspricht die kontroverse Überlieferung im Alten Testament, die durch den Wust der theologischen Literatur nur noch undurchsichtiger geworden ist. Es kann sich darum hier nur um den Versuch handeln, einige Entwicklungslinien herauszuarbeiten. »Die vorexilische Zeit nahm durchweg an, daß die fremden Götter als reale Mächte bestehen und über bestimmte Völker und Länder herrschen.«[43] Deren Verehrung entsprechen in der Frühzeit auch die jüdischen Kultformen. So darf vermutet werden, daß sich hinter den efod-Bildern die Steine der Bundeslade als die Baityloi (Steinidole) der nomadisierenden Wüstenbewohner verbergen[44], die ihrerseits bei ihrer Landnahme in Kanaan das Stierbild der höheren Kultformen übernahmen (abbīr jiśrā'ēl = Stier Israels)[45], in dem

auch Jahwe verehrt worden ist, der seinerseits noch lange Genossen neben sich dulden mußte[46] – in der Religion niederer Schichten sogar eine Gemahlin (ʿAnatjahu).[47] Im Zuge der Stärkung der Zentralgewalt in Jerusalem kommt es naturgemäß immer wieder zu Versuchen, die Macht des Tempels in Jerusalem und seines Gottes zu stärken. Dessen Priester suchen in der mosaischen Tradition eine Legitimierung ihrer jeweilig tagespolitischen Aktionen.[48] Von ihrem Geist ist auch die Schilderung der Zerstörung des Goldenen Kalbes (Stierbild) durch Moses geprägt und entsprechend grausam die Vergeltungsmaßnahme gegen die Verehrer dieses Stieres geschildert, die sich der Einheit des Kultes – und des Staates – widersetzen.[49] Je monotheistischer der Lokalgötze von Jerusalem auftritt, desto heftiger werden die Bilderstürme gegen andere Götzen neben ihm, desto rigoroser wird schließlich seine eigene Entbildlichung, die in letzter Konsequenz sowohl auf die Manifestation im Idol wie auch sogar auf den Gottesnamen verzichtet, denn »Götternamen sind klingende Götterbilder«[50], und in der altägyptischen Theologie des Ptah gibt der Gott der Schöpfung Leben durch Aussprechen ihrer Namen[51], so daß ein menschlicher Name für den Gott eine ungebührliche Umkehrung der Schöpfungsideologie wäre. Die Predigten der Propheten sind voll von Aufrufen gegen die Idololatrie, wobei dieser Vorwurf gelegentlich gegen die ungerechten Könige[52] erhoben wird, deren Unrecht gegen Gott und sein Volk sich auch in dieser Verfehlung zeigt. Umgekehrt scheuen die so angegriffenen Könige nicht davor zurück, die Schriften der Propheten zu vernichten – wie etwa um 600 König Jojakim das Buch des Jeremia verbrannte.[53] Da gerade in der Assyrerzeit die jüdischen Vasallenkönige und ihr feudaler Anhang sich der einheimischen Kultur entfremden und sich assyrischen Einflüssen öffnen[54], findet die sozial-revolutionäre Agitation der Propheten einen Verbündeten in der um ihre Monopolstellung kämpfenden Priesterschaft des Jerusalemer Tempels. Ihre Reformpartei[55] besiegelt schließlich die Entwicklung zum Monotheismus Jahwes, die von so zahlreichen und blutigen Bilderstürmen begleitet war.[56]

Wie bei Jahwe, so akzeptiert mehr als ein Jahrtausend später auch Allah den Kompromiß zwischen Prophet und Priesterschaft. Im Falle Muhammads sind es die Quraiš in Mekka, mit denen sich der Prophet in seiner Verurteilung jeder Möglichkeit, daß Gott einen Genossen haben könnte (širkun)[57] schließlich zu einigen hat. Seine heftige Verfolgung der heidnischen Kulte und die durch seine Beauftragten vorgenommene Zerstörung ihrer Idole[58] muß vor dem Schwarzen Stein der Kaʿba schließlich halt machen. Zwar entfernt er von diesem Bau die alten Götzen[59] (Abb. 2), aber der Schwarze Stein, den er einst selbst dort wieder hineingelegt hatte, gilt auch weiterhin als heilig und gibt Mekka und der Kaʿba die Bedeutung des überragenden Pilgerortes, dessen Beherrscher und Nutznießer eben die erwähnten Quraiš waren. Ähnlich nachsichtig wird auch das Idol eines

Hindu-Tempels in Multān, einem berühmten Pilgerort Indiens, von den muslimischen Eroberern behandelt: Nachdem sich die dortige Priesterschaft bereit erklärte, die nicht unbeträchtlichen Tempeleinnahmen mit den neuen Herren zu teilen, ließen diese ihr auch – jedenfalls für die ersten Jahrhunderte einer noch nicht ganz gesicherten Herrschaft – das Objekt ihrer Verehrung und ihrer Einnahmen unversehrt.[60]

Bildlosigkeit und Bildersturm als Propagandamittel eines monotheistischen Kultes zeigt sich noch ein viertes Mal in Persien. Seit Kyros (559–530) tolerieren die persischen Großkönige die fremden Kulte in den unterworfenen Reichsteilen[61] und fördern sie auch in nicht unbeträchtlichem Maße.[62] In ihren Selbstzeugnissen stellen sie sich jedoch als Verehrer Ahuramazdas dar. Darius bildet nur scheinbar eine Ausnahme: Wenn er, der sich in der großen Behistun-Inschrift als Verehrer Ahuramazdas rühmt, in derselben Inschrift die Wiedererrichtung der durch die Revolution des Gaumata zerstörten Heiligtümer hervorhebt, so muß man wissen, daß es sich bei diesen Heiligtümern um die des Adels handelt[63], dessen Loyalität Darius sich zu versichern hat. Politische Gründe also bestimmen sein Verhältnis zum Zarathustrismus und zu der von diesem geforderten Wahrheit.[64]

Zum Bilderstürmer par excellence hat die Überlieferung seinen Vorgänger Kambyses gestempelt: Herodot, der voller Staunen – oder Bewunderung[65] – von der spiritualisierten Gottesvorstellung der Perser berichtet, macht ihn zum freigeistigen Spötter der theriomophen und anthropomorphen Götterbilder der Ägypter, die er schließlich auch verbrennen lassen bzw. eigenhändig verwundet haben soll. Die ägyptischen Quellen hallen einerseits wider vom Lamentieren der Priester über zerstörte Tempel, doch sind dahinter eher wirtschaftliche Gründe zu sehen, denn die Zerstörung der Tempel durch die persischen Eroberer bedeutet die Zerschlagung ihrer Wirtschaftskraft[66], andererseits aber berichtet die Inschrift des Udjahoresnet von den Wohltaten des Kambyses gegen den Tempel der Neith und von der Unterweisung in ägyptischen Kultfragen, die Kambyses von ihm erhalten haben soll.[67] Letzteres wird auch durch die archäologischen Funde im Serapeion von Sakkara (Sarkophage der Apis-Stiere) bestätigt.[68] Immerhin bleibt der Vorwurf der Tempelzerstörung noch jahrhundertelang ein Politikum: Eine Inschrift der Zeit Ptolemaios' II. Philadelphos' (285–246), die vom Satet-Tempel in Elephantine berichtet, war an der Stelle, wo vom Auftreten der Meder-Perser die Rede ist, einer zeitgenössischen Zensur unterworfen, die die Erwähnung eines Bildersturmes durch Fremde unter einer erneuten Fremdherrschaft für inopportun hielt.[69] Andererseits sollte man auch nicht übersehen, daß auch Pharaonen des mittleren und neuen Reiches Tempel abgerissen und aus ihrem Material neue (Kult-)Bauten errichtet haben, aber auch daß ferner die Zerstörung der Tempel in Ägypten nicht durch die Christen und schon gar nicht durch Kambyses, sondern in er-

schreckend hohem Maße – z. T. sogar in staatlichem Auftrag – erst im vorigen Jahrhundert geschehen ist.[70]

Das Beispiel des Xerxes, der die Tempel einheimischer – etwa plebejischer (?) – Kulte zerstörte[71], wird von dem sassanidischen Hohenpriester Karter[72] im dritten Jahrhundert nach Christus wieder aufgegriffen, indem er sich rühmt im Dienste der königlichen Zentralmacht die Juden, Schamanen, Brahmanen, Nazoräer, Christen, Maktik (?) und Manichäer vernichtet und ihre Tempel und Kultbilder zerstört zu haben[73], um so den Zoroastrismus als alleinige Staatsreligion zu sichern. Umgekehrt kam es aber auch zu Übergriffen der christlichen Minderheit gegen die sassanischen Feuertempel – ein Vorgehen, das auf politischen Ausgleich mit den Persern bedachte byzantinische Autoren der Zeit nur deshalb tadeln, weil es »unzeitgemäß« ist.[74]

Der bildlose Feuerkult der Perser ist den Griechen nicht unbekannt geblieben, doch bleibt dieser Einfluß auf wenige Intellektuelle beschränkt[75], deren Zeugnisse aber umso wichtiger sind, als ihre Argumente auch in der christlichen Theologie weiterleben.[76] Eine Abkehr von den Götterbildern auf breiter Ebene und entsprechende Bilderstürme hat es in der griechischen Welt nie gegeben. In ihrer polyzentristischen Staatenwelt konnte es sie auch nicht geben, denn Monotheismus war im benachbarten Orient weniger eine rassenpsychologische als eine machtpolitische Frage: Großreiche und zentralistische Institutionen haben sich seiner bedient. Erst die hellenistische Epoche und besonders das römische Kaiserreich füllen die ideologische Lücke mit dem alle und alles gleichschaltenden Herrscherkult, dem die monotheistischen Philosopheme der Stoiker theoretischen Vorschub geleistet haben.

Diese konnten ihrerseits auf die vorsokratische Tradition zurückgreifen. Heraklits und Xenophanes' Kritik anthropomorpher Gottesvorstellungen und entsprechender Kulte sind bekannt.[77] Von Clemens von Alexandrien[78] werden sie ausdrücklich zitiert, der auch entsprechende Zitate aus den Tragikern Euripides[79] und Sophokles[80] hinzufügt. Von den Vorsokratikern bis zu den Stoikern ständig wiederholt wird der intellektuelle Dünkel, Bilderverehrung sei eine Sache des gemeinen Volkes, über die der wahrhaft Wissende sich zu erheben habe.[81] Die Verinnerlichung des intellektuellen Gottesbegriffes erfüllt hier doppelte Funktion: Einmal vertieft sie den Klassengegensatz und arbeitet mit dem verinnerlichten Gottesbegriff der früher oder später sich zentralisierenden Staatsmacht in die Hände, zum anderen schafft sie ihren Produzenten die angenehme Illusion, sich von den Zwängen dieser Staatsmacht fernhalten zu können. Es verwundert denn auch nicht, die theoretischen Forderungen der Philosophen von reaktionären Abenteurern in die Tat umgesetzt zu sehen: Die Hermokopiden-Frevler um Alkibiades gestehen ausdrücklich, die Verstümmelung der Hermen vorge-

nommen zu haben, um das Volk von Athen zu brüskieren.[82] Auf privater Ebene setzt in gleicher Weise Diagoras von Melos mit dem Beinamen der Atheist ein Wort des Epicharm[83] in die Tat um: Er verheizt eine hölzerne Heraklesstatue (»Vollbringe deine dreizehnte Tat, indem du mir meine Suppe kochst!«[84]), um die Absurdität der Götterbilder zu zeigen, wobei übrigens das Motiv des praktischen Nutzens noch bis in die Neuzeit weiterlebt: Ein Kampflied von 1848 fordert die Bildergalerie des fürstlichen Schlosses ebenfalls zum Verheizen. Juvenal spottet, daß das gestürzte Standbild Sejans zu Krügen, Schüsseln, Pfannen, Nachtgeschirren verarbeitet wird.[85] Ob die sprichwörtliche Tat des Herostrat – er zündete 356 v. Chr. den Artemistempel von Ephesos an – wirklich nur privatem Interesse, nämlich seiner Ruhmsucht entsprang oder ob sie politisch motiviert war, ist neuerdings umstritten.[86] Unklar auch die Motive, aus denen der Bildhauer Apollodor (1. Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.) seine fertigen Werke zerstörte.[87] War es nur sein hyperkritischer Ästhetizismus oder empfand er – wie Echnaton tausend Jahre vor ihm – das Skandalon der Nicht-Darstellbarkeit des Göttlichen? Daß seine Umwelt ihn für wahnsinnig hielt, zeigt zumindest den Ernst, mit dem er zu Werke ging. Gegen Diagoras und ähnlich denkende Philosophen richten sich im Jahrhundert der Klassik die bekannten Asebieprozesse[88] des athenischen Volkes, deren bornierte Intoleranz wenn überhaupt, nur aus seiner prekären politischen Situation verstanden werden kann, aber doch in jedem Falle Ausdruck der zu plattem Konservativismus depravierten Demos-Ideologie ist.[89] Ihre strikte Ablehnung religiöser Neuerungen, besonders solcher, die von einzelnen Individuen eingeführt werden, teilt sie mit Anschauungen der römischen Republik, als diese sich gleichfalls mit Außenseitern – und Unterprivilegierten –, die ihre Freiheit in religiösen Formen zu finden hoffen, konfrontiert sieht.[90]

Nur mittelbar mit dem Problem der Bilderfeindschaft hängt die Frage der anikonischen Kulte zusammen. Diese historisch ältere Kultform existiert auch in der Klassik weiter, ist jedoch keineswegs ein Hort plebejischer Religiosität.[91] Sie erfährt in der Klassik eine für unser Problem bezeichnende Neubelebung und Vertiefung: Wie der Apollokult in Delphi stets bildlos gewesen ist[92] – das in welcher Form auch immer geheiligte Gottes-Symbol scheint die mehrfach erwähnte Säule im Innern des Tempels gewesen zu sein, so vermutet man mit guten Gründen auch im Apollotempel von Bassai das Kultmal in der einzelnen korinthischen Säule.[93] In dieser Bedeutung begegnet die Säule an bezeichnender Stelle wieder: in der Utopie des Euhemeros ist auf der Insel Panchaia die Säule des Zeus, aufgerichtet in einem Klinen-Thron, einziges Kultobjekt.[94]

Ein Rückgriff sei hier gestattet: Euhemeros kleidet seine Vorstellung vom Idealstaat in eine fiktive ethnographische Beschreibung. Sollte nicht auch

Herodot die Ethnologie bemüht haben, um mit persischen Beispielen[95] den Griechen seine Vorstellung von höheren Kultformen nahezubringen? Jonathan Swift hätte ihn gewiß so verstanden!

Einen weiteren Aspekt von Bilderfeindlichkeit spiegeln die Anti-Luxus-Gesetze und verwandte Phänomene wider. Am bekanntesten sind die seit Solon (um 594 v. Chr.) ständig wieder erneuerungsbedürftigen Grabluxusgesetze[96], die in Prunk und künstlerischem Aufwand antidemokratische Demonstration von Macht und Reichtum anprangern.[97] Aus dem gleichen Geiste stammen Kleidervorschriften, die Gleichberechtigung mit Uniformität ausdrücken möchten.[98] Im klassischen Athen spielen diese Dinge eine wichtige Rolle. Perikles hat sich mit entsprechenden Vorwürfen auseinanderzusetzen. In seiner thukydideischen Programmrede sagt er: »Wir sind maßvoll in unserem künstlerischen Aufwand und lassen uns durch Philosophie nicht verweichlichen.«[99] Angesichts der Kulturblüte des perikleischen Athen ein erstaunliches Wort und sicher als Antwort auf den oligarchischen Vorwurf zu verstehen, Perikles habe Athen herausgeputzt wie ein eitles Weib.[100] Das richtet sich nicht allein gegen die angebliche Genußsucht des Demos, sondern eben so sehr auch gegen Perikles als Tyrannen. So ist es für Aristoteles eine ausgemachte Sache, daß Kunst eine Propagandafunktion hat. Aufwand und Prunk empfiehlt er deshalb den Herrschenden, um mit demselben Mittel zugleich eigene Macht zu repräsentieren und das Volk wirtschaftlich und politisch kurz zu halten.[101] Die Wirksamkeit dieses Mittels liegt auf der Hand. Zwar zeigen in der heidnischen Antike Bilderstürme nicht den asketisch-puritanischen Aspekt der Zerstörung von Schönheit um ihrer selbst willen, wohl aber gilt Askese und Nüchternheit den Besitzenden als vorzeigenswert: Zur römischen Republikanertugend gehört auch ein gerütteltes Maß an Anti-Intellektualismus und Kunstverachtung.[102] Auch im klassischen Athen gibt es ähnliche Züge[103], doch sind sie nicht in der Weise typisiert und kanonisiert wie später in Rom.

Bei der Beurteilung der angeführten Beispiele darf natürlich nicht übersehen werden, daß es sich dabei im klassischen Griechenland um Ausnahmeerscheinungen handelt, die zwar nicht atypisch sind, da sie immerhin von der Reflektion der Problematik zeugen und auch als Ansätze künftiger Entwicklungen ihre historische Bedeutung haben, aber doch nicht das eigentliche Bild der klassischen Antike zeigen. Das ist auf unserem Gebiet vielmehr durchweg von einer großen Toleranz geprägt. Sie ist der religiöse Ausdruck jener Durchlässigkeit der meisten griechischen und römischen Gesellschaftsstufen, die für jeden Abstiegs- und Aufstiegschancen in der Theorie bereithielt und dadurch letztlich zu einer Atomisierung der Gesellschaft beitrug.

Der einzelne Sklave träumte von seiner Freilassung, hoffte auf einen gütigen Herrn. Der Herr seinerseits teilte mit ihm dieselbe Religion und war

nie sicher, nicht auch seinerseits in Sklaverei zu fallen. Wo viele Möglichkeiten nebeneinander existieren, bleiben Bilderstürme ohne Massenbasis, zumal auch jenes Maß von Klassenbewußtsein in den antiken Aufstandsbewegungen durchweg fehlt, das aus der Not der gemeinsamen Unterdrückung ein gemeinsames politisches Ziel entwickelt. Ein Verhalten, das durch die Vielfalt der religiösen Erlösungsformen nicht nur ausgedrückt, sondern auch stabilisiert wird. Wie groß der Rahmen sich schließlich spannen ließ, der alle Hoffnungen und Ängste umfassen sollte, zeigt die Tatsache, daß man im späten Hellenismus, weit entfernt davon, Kulte – soweit sie nicht staatsfeindlich weil plebejisch-revolutionär waren, wie zeitweise die Bacchanalien und der Isis-Kult in Rom[104] zu verfolgen, auch den unbekannten Göttern Altäre errichtete[105].

In diese Vielfalt religiöser Möglichkeiten wachsen die Christen hinein. Sie sehen sich selbst in Opposition zur Welt und schwanken lange zwischen rigoristischer Ablehnung in ihren linken Sekten und skrupellosem Opportunismus auf ihrem erfolgreichen Flügel, der schließlich in der ecclesia triumphans das anfänglich verabscheute Kaiserreich in theokratischer Form perpetuiert. Entsprechend verschieden ist ihr Verhältnis zur Kunst motiviert.[106] Es reicht von ihrer Ablehnung als eitlem Blendwerk bis zur Ausschmückung christlicher Basiliken durch heidnische Statuen.[107] Solange eigene Kult- bzw. Andachtsbilder fehlen, richtet sich die aus dem Judentum übernommene und von den Kirchenvätern durch griechische Argumente unterstützte Verurteilung der Idololatrie gegen die Götterbilder der Heiden. Was nicht uminterpretiert werden kann, wird auf Geheiß der Bischöfe von den fanatisierten Massen beseitigt.[108] Die Statuen des Hermes Kriophoros (guter Hirte) werden als Christus, die Szene »Athena vor Hera« wird auf der letzten Metope der Parthenon-Nordseite als »Verkündigung« gedeutet. Alle übrigen Metopen fallen der Christianisierung dieses Tempels (Marienkirche) zum Opfer.[109] Zu Bilderstürmen kommt es, sobald das Christentum zur Staatskirche wird. Doch ist die Furcht der Heiden vor der bilderfeindlichen Haltung der Christen älter: Unter ökonomischem Aspekt wird sie Anlaß für eine Demonstration gegen Paulus in Ephesos, wo der Silberschmied Demetrios Geschäftsschädigung für den Devotionalienhandel des Artemis-Tempels befürchtet, falls die von Paulus verkündete Lehre weiter um sich greift.[110] Die Befürchtungen des Demetrios sollten im 4. und 5. Jahrhundert in ganz anderer Weise Wirklichkeit werden: Zahlreiche Zerstörungen der heidnischen Tempel durch Christen sind von Enteignungen des Tempelbesitzes begleitet, ja werden gelegentlich nur zu diesem Zwecke unternommen.[111] Nutznießer sind der kaiserliche Fiskus oder vom Kaiser beschenkte Privatleute.[112] Christliche Pamphletisten fordern den Kaiser zur Zerstörung und Enteignung der Tempel auf[113] und auch die heidnischen Bilderverehrer selbst werden ermordet und enteignet.[114] Wenn nicht Vor-

wand, so ist Bildersturm hier immerhin Anlaß für eine Art »ursprünglicher Akkumulation« von Kapital in den Händen der neuen, christlichen Machthaber.

Erste bildliche Darstellungen von Statuenzerstörungen finden sich im 4. Jahrhundert.[115] Vorangegangen war die Ablehnung des Kaiserkultes, dessen sinnfälligster Ausdruck die Verehrung des Kaiserbildes war.[116] In der Hervorhebung dieser Verweigerung fanden die Christen der ersten Jahrhunderte einen charakteristischen Topos der Selbstdarstellung, dessen symbolische Darstellung sie im Bild der »drei Jünglinge im Feuerofen«[117] fanden – im vierten Jahrhundert programmatisch ergänzt durch die Antithese zum Bild der Anbetung durch die Magier.[118] Den Jünglingen dort, die die von einer Heischefigur geforderte Verehrung der ebenfalls dargestellten Herrscherbüste (Nebukadnezar = Kaiser) verweigern, stehen hier die Magier gegenüber, die dem wahren Gotte auf dem Schoß der Gottesmutter ihre tributären Geschenke bringen.

Den Wandel im Verhältnis zur Bilderverehrung bezeichnet deutlich der Bedeutungswandel des – seinem Inhalt nach schon alttestamentlichen – Begriffes »acheiropoietos« (nicht von Händen gemacht): Im Neuen Testament dient er der Verurteilung aller irdisch-weltlichen Institutionen und der Hinwendung zu vergeistigten Formen der Frömmigkeit – wie etwa, wenn Christus sagt, er werde den Tempel, der mit Händen gemacht ist, abbrechen und in drei Tagen einen anderen bauen, der nicht mit Händen gemacht ist[119], während sich in der Spätantike gerade den konkreten Objekten der Acheiropoieta, den durch angebliche nicht-irdische Herkunft geheiligten Bildern, die Verehrung zuwendet.[120]

Gegen eben diese Bilder und ihre Verehrung richten sich dann im 8. Jahrhundert die byzantinischen Bilderstürmer, unter denen die radikale Sekte der Paulikianer[121], die mit dem erwähnten Christuswort ihre Ablehnung von Kult, Bildern und kirchlicher Hierarchie begründen, eine nicht geringe Rolle spielt. In ihren theoretischen Äußerungen bemühen Ikonodulen und Ikonoklasten dieser Epoche das ganze Arsenal philosophisch- theologischer Zitate, das sich seit den Propheten und den Vorsokratikern angesammelt hat. Neu sind die Verleumdungen der Ikonoklasten durch ihre Gegner, sie seien muslimisch[122] oder manichäisch[123] beeinflußt, um dadurch ihr Verhalten als barbarisch und ungriechisch hinzustellen. Der zweite Vorwurf ist eine pure Erfindung, da die Manichäer sowohl katechetische als auch kultische[124] Bilder besaßen und da Mani selbst nicht zuletzt seine Fähigkeiten als Maler in den Dienst seiner Verkündigung stellt und entsprechend rühmt[125], wogegen zwar ein islamisches Bilderverbot durchaus einige Jahre (722/723) vor dem Edikt Leos III. (726 bzw. 730) erging[126], aber andererseits die byzantinische Bilderfeindlichkeit eigene, ältere Vorläufer hat[127] und man in Byzanz von diesem Ereignis auch kaum Notiz

genommen hat.[128] Im übrigen findet sich im Koran selbst noch keineswegs das Bilderverbot des Islams erwähnt. Vielmehr entstammt es erst der theologischen Tradition, der Hadith.[129] Eine Erschwernis des Studiums der ideologischen Auseinandersetzungen im Bilderstreit[130] bedeutet die Tatsache, daß die Schriften der Ikonoklasten von ihren siegreichen Gegnern verbrannt wurden und daß ihre Argumente fast ausschließlich nur in den Zitaten eben ihrer Gegner vorliegen. Seine politische Bedeutung erhält der byzantinische Bilderstreit in der Frage des Kampfes um die Macht im Staate. Deutlich ist das Schwergewicht der Ikonoklasten im Heer, das ganz hinter dem Kaiser Leo III. und seinem Sohn und Nachfolger Konstantin V. steht, den eigentlichen Bewegern des Bildersturmes[131], während die Bilderfreunde kirchlichen Kreisen und besonders dem Mönchtum entstammen. Rückhaltlos getragen wird die Bilderverehrung von den unteren Schichten der Westprovinzen. Die vom Kaiser unmittelbar abhängige Stadtbevölkerung Konstantinopels ist dagegen oft genötigt, mit dem Heer zusammenzugehen, und unter diesem verstärkten Druck weitet sich die ikonoklastische Bewegung zeitweilig in eine antimonachische[132] aus, mit dem Ziel, den oftmals beträchtlichen Klosterbesitz aufzulösen. Dieser Kampf gegen den Kirchenbesitz bedeutet zugleich aber, da er vom Heer getragen wird, eine Vergrößerung der kaiserlichen Zentralmacht und seine Verteidigung dementsprechend ein Eintreten für die Unabhängigkeit der orthodoxen Kirche.[133]

Allein im Osten des Reiches, der die Hauptlast der Heeresversorgung und der Kriege gegen die Araber zu tragen hat, gelingt es den Paulikianern, im Bildersturm zugleich eine ideologische Hilfe im Kampf gegen das inzwischen seit 786 wieder bilderfreundliche Kaisertum zu mobilisieren. Mit dem endgültigen Sieg der Bilderverehrung fällt dann auch ein entscheidender Schlag gegen die Paulikianer zusammen: 843 werden Hunderttausend von ihnen umgebracht[134] und die wenigen Überlebenden schließlich einige Jahre später an die Balkanfront nach Thrakien verpflanzt. Von dort verbreitet sich ihr rigoristisches, bilderfeindliches Christentum über Bogumilen und Katharer nach Westen, um in den reformatorischen Bewegungen des 15. und 16. Jahrhunderts weiterzuwirken.

Die verschiedenen politischen Intentionen der byzantinischen Ikonoklasten – Förderer der kaiserlichen Zentralmacht auf der einen Seite und proletarischer Rigorismus bei den Paulikianern – zeigen noch einmal, daß Bildersturm ein in beliebiger Richtung[135] verwendbares ideologisches Instrument ist. Als solches wird es von Intellektuellen gehandhabt – Rabbiner agitieren die Zeloten in Palästina gegen die römische Besatzungsmacht und ihre Kollaborateure oder Bischöfe hetzen die christlichen Massen gegen heidnische Kultbilder. Äußerst selten sind die Fälle spontaner Zerstörungen, die in der Kunst die Kunst der Herrschenden[136] sehen – wie am Ende

des Alten Reiches in Ägypten oder die sizilischen Demonstrationen gegen Verres. Gerade die theologisch motivierten Bilderstürme entlarven ihre Führer, die Intellektuellen, als die Vandalen![137] Die Zerstörung von Kunst als solcher ist allerdings ein Vorwurf, der im Altertum – wie mir scheint von Cicero noch nicht – erst in der Spätantike erhoben wurde: Libanios, der heidnische Rhetor, beklagt sich um 390 in einer an den Kaiser gerichteten Flugschrift darüber, daß christliche Mönche sogar eine Statue des Asklepios mit den Zügen des Alkibiades zerstörten, obwohl dieses wertvolle – angeblich sogar von Phidias stammende – Kunstwerk gar kein Kultbild sei.[138] In der heidnischen Reaktion auf den christlichen Fanatismus scheint also der bürgerliche Begriff vom Kunstwerk vorweggenommen. Zwar kennt man früher den Demonstrationswert der von den Persern zerstörten Tempelruinen[139], des leeren Sockels oder des Pferdes darauf ohne seinen Reiter (Verres – von den Ausgebeuteten in Tyndaris herabgezerrt)[140], doch beklagt der Torso dort nicht ästhetischen Unverstand, sondern ist politisches Symbol.

Ein Aspekt der Bilderfeindlichkeit wurde im Vorangegangenen nicht erwähnt. Er liegt auf einer anderen Ebene als unser Ansatz, möge aber zum Schluß wenigstens angedeutet werden: Im Wandel der ästhetischen Form selbst zeigt sich in der Entwicklung der antiken Kunst Bilderfeindlichkeit im byzantinischen Verständnis als allmählicher Verlust an Plastizität, Zunahme von Flächigkeit, Frontalität und Bezug auf einen Betrachter, Verlust von plastischem Raum und Zunahme von spirituellem, im Goldgrund manifesten Raum. Eine formale Erscheinung, in der die politische Entwicklung zu Zentralismus und Monotheismus künstlerisch verinnerlicht wird.

Bazon Brock:
Der byzantinische Bilderstreit

In diesem Beitrag sollen nicht die Perspektiven des gegenwärtigen Bilderkrieges zur Sprache kommen, sondern es soll versucht werden, in einer stichwortartigen Darstellung jenes historischen Bilderkrieges, der von den radikalsten und theoretisch bestabgesicherten Positionen der kämpfenden Parteien ausging, implizit anzudeuten, daß unsere Problemlage noch immer mit jenen historischen Positionen verdeutlicht werden kann.

Wie heute der Streit um den Wirklichkeitsbeweis des Bildes in der Werbung oder der Kunst kein regional begrenztes, thematisch ephemeres, auf diese Bereiche unserer Praxis beschränktes Ereignis ist, sondern die Grundlagen unserer Weltaneignung betrifft, so wurden im hundertjährigen byzantinischen Bilderkrieg zwischen 730 und 841 die Auseinandersetzungen um die Grundlagen der byzantinischen Kultur, des politischen und sozialen Systems des Oströmischen Reiches und des christlichen Glaubens geführt.

1. Voraussetzungen

Der byzantinische Bilderkampf entstand im Rahmen deutlich rekonstruierbarer *sozialer Auseinandersetzungen*. Die von fast allen Autoren zu diesem Problem vertretene Hauptthese lautet: Die koinobitisch, in straff geführten Gemeinschaften lebenden Mönche erlangten zu Beginn des 8. Jahrhunderts einen immer größeren Einfluß auf die Bevölkerung, weil die Mönche in ihren Klöstern Kultbilder und Reliquien verwalteten, denen Wunderwirkungen aller Art zugeschrieben wurden. Für den Zutritt zu den Kultbildern entrichteten die Gläubigen Zahlungen in Naturalien, wodurch sich auch die wirtschaftliche Macht der Mönche stärkte. Dieser wachsenden klösterlichen Macht mußte der Kaiser entgegentreten, wenn er die fundamentale Bedingung seiner Herrschaft im Ostreich aufrechterhalten wollte. Diese Bedingung war der Cäsaropapismus, die Vereinigung der höchsten weltlichen und geistlichen Macht in einer Herrschaftsposition. Sie geriet in Gefahr, wenn ein gestärktes Mönchtum zwar nicht dem Kaiser als »Hiereus«, als oberste kirchliche Glaubensinstanz, wohl aber dem Kaiser als Cäsar, als oberste politische Machtinstanz, Widerstand entgegenbrachte. Die Einleitung des Bildersturms durch das Edikt Leos III. vom 17. 1. 730 wird im wesentlichen als Konsequenz der Auseinandersetzung zwischen kaiserlichem Machtanspruch und der faktischen Macht der Mönchsorden

verstanden. Auch das vorläufige Ende des Bilderkrieges durch das 2. Nicea- num von 787, als die Kaiserin Irene die Bilderverehrung wiederherstellte, ist von jenem Konflikt bestimmt. Irene war unrechtmäßig, durch Blendung ihres Sohnes, des Thronfolgers, an die Macht gekommen. Die mangelnde Legitimation konnte sie sich durch Anerkennung der bilderfreundlichen Partei der Mönche verschaffen, da die Usurpation des Thrones als eine Wiederherstellung des rechten Glaubens und der gefährdeten Ordnung angesehen werden konnte – eine durchaus verallgemeinerungsfähige Aussage über die Lösung der Legitimationsfrage bei Herrschaftswechsel.

Daß sich der soziale Machtkampf zwischen kaiserlichem Hof und Mönchsorden, wobei jener von starken Kräften im Soldatenheer, diese von Teilen des Volkes und der Intellektuellen unterstützt und bestimmt wurden, ausgerechnet am Thema des Bildes entzünden konnte, läßt sich wohl nur aus den Qualitäten begreifen, die das Bild in der *kunstimmanenten Entwicklung* von Byzanz gewonnen hatte. Von einer Reihe von Autoren wird die These vertreten, daß der Übergang der Kultur der späten Kaiserzeit zur byzantinischen Hoch-Zeit durch den Verfall handwerklicher Fähigkeiten und künstlerischer Traditionen gekennzeichnet sei. Es ist aber eine nur schwer begründbare Annahme, daß etwa Konstantin der Große, der die Chance erkannt hatte, mit dem Christentum als Staatsreligion eine politische Klammer für die Einheit des Reiches zu gewinnen, zur notwendigen Ausbildung eines neuen, allgemein verständlichen und verbindlichen Kommunikationsmittels auf die hochkulturellen Äußerungsformen und auf die befähigtsten Künstler hätte verzichten können. Meiner Ansicht nach sind das hohe Abstraktionsniveau und demzufolge die Aktivierung der Rezeption als Bedingung der Bildkonstitution, die für die byzantinische Kunst in ihrer höchsten Entfaltung wesentlich sind, nicht unter den erschwerten Bedingungen eines Traditionszerfalls oder einer subkulturellen Abdrängung entstanden, sondern als Resultat einer kontinuierlichen Weiterentwicklung von der spätkaiserlichen bis zur hochbyzantinischen Kultur. Der Bilderkrieg des 8. Jahrhunderts läßt sich auch als Konsequenz dieser immanenten Entwicklung begreifen. Die hochgradige Differenzierung von künstlerischen Mitteln, ja deren Verselbständigung und Ablösung vom Dargestellten, stellt die Konkretion einer bildtheoretischen Position dar, wie sie schon 190 n. Chr. Tertullian in seiner Schrift ›De idolatria‹ angegriffen hat. In seinem Kampf gegen die Bildgötzen folgt Tertullian der jüdischen Tradition, derzufolge das von menschlichen Händen Geschaffene keinen Anspruch auf Dauer erheben darf. Tertullian geht davon aus, daß die Hand des Künstlers im gleichen Maße schöpferische Kraft habe wie der Schoß der Mutter. Wo aber die Mutter nur wieder sterbliche Menschen erschaffe, versuche der Künstler, etwas hervorzubringen, das etwas anderes als er selber sei. In dieser Fähigkeit des Künstlers, mit seiner Schöpfung über die bloße Reproduktion seiner

selbst hinauszugehen, nehmen die Künstler und damit die Menschen für sich Leistungen des göttlichen Schöpfungsaktes in Anspruch. Tertullian erkennt bereits, welche Macht den werteschaffenden Künstlern dadurch zufallen könnte. Denn ihre Geschöpfe bilden sich ihre eigene Priesterschaft, die mit Verweis auf die künstlerisch realisierten Werte behaupten könnte, die Menschen bedürften nicht mehr der göttlichen Kraft.

Die Fähigkeit zur Konstruktion geschlossener Bildwelten hatte sich in Byzanz bis zur Zeit des Ausbruchs des Bilderkrieges stark entwickelt. Die Kunst entzog sich mehr und mehr einer instrumentellen Verwertung, weil sich die Künstler einerseits weitgehend von der bloßen handwerklichen Gestaltung profaner Gebrauchsgegenstände zurückzogen, und weil andererseits das Potential der künstlerischen Bilderzeugung nicht mehr zur Abbildung der realen Welt befähigt war, da die künstlerischen Mittel so hochgradig formalisiert waren. Die Bilder boten sich den Rezipienten als Leerformeln an, die sie mit beliebigem, eigenem Vorstellungspotential füllen konnten, so daß die Bilder für die Rezipienten einen nicht mehr kontrollierbaren Wirklichkeitsbereich herstellten. Die spirituelle Arbeit des Rezipienten mit den bildnerischen Leerformeln erzeugte eine zweite wesentliche Realitätsebene des Bildes, die Ebene des Abgebildeten, die er als individuelle Vorstellungsleistung selber dem Bild hinzufügte. Der Rezipient wurde zum eigentlichen Bildschöpfer. Diese Möglichkeiten in der Bildrezeption lassen es als verständlich erscheinen, daß die politischen und theologischen Instanzen ihnen nicht gleichgültig gegenüberstehen konnten. Das erklärt auch, warum der byzantinische Bilderstreit im Rahmen der christlichen Grundlagendiskussion mit allen Mitteln der *theologischen Argumentation* ausgetragen wurde. Gleich nachdem Leo III. das besagte Edikt gegen die Bilderverehrung erließ, versuchten die Mönche, ihn als Antichrist hinzustellen. Obwohl Leo 718 das Reich durch die Abweisung der Araber gerettet hatte, schmähten die Mönche ihn nach dem Edikt als sarazenenhörig (sarakenophron), wohl auch mit dem Blick auf die regionale Provenienz maßgebender Ratgeber und Beamten am kaiserlichen Hof. Um diese gefährliche Agitation der Mönche zu unterbinden, die das bilderfeindliche Edikt als einen Angriff auf den christlichen Glauben darstellte, war Leo seinerseits gezwungen, das Edikt mit theologischen Argumenten zu rechtfertigen. So kam es, daß der Machtkampf von beiden Seiten auch unter höchster Anstrengung der Reflektion geführt wurde. Das theologische Bezugsfeld gab der Streit um die Natur Christi ab, an dem seit dem 4. Jahrhundert die hervorragendsten Wissenschaftler beteiligt waren und auf dessen hoch entwickeltem Niveau die Bilderfrage diskutiert werden mußte. Der Begründungszwang aus der christologischen Debatte wiegt bei der Beurteilung der Voraussetzungen des Bilderstreites schwerer als die Frage, ob Leo tatsächlich in seiner bilderfeindlichen Haltung im Wirkungsfeld arabischer Kultur stand, die an den

Grenzen seines Reiches mit der oströmischen amalgamierte, zumal die jüdisch-islamischen Traditionen des Bilderverbotes wesentlich anderen Begründungszusammenhängen folgten, als sie bei den byzantinischen Bilderfeinden maßgeblich wurden. Diese bezogen sich auf den jahrhundertealten christologischen Streit, der schon auf dem ersten Konzil von Nicäa 325 eine wichtige Rolle gespielt hatte. Damals war der wesentliche Erörterungspunkt von theologischer Bedeutung ein Jota, nämlich jenes Jota, das die Begriffe *homousia* und *homoiusia* unterscheidet. Die Arianer behaupteten mit dem Jota, daß Christus nicht Gott gleich, nicht ewig sei. Die Athanasianer behaupteten mit dem Verzicht auf das Jota, daß Christus Gott gleich sei. Die lebhaft erörterte Frage, ob der Mensch gewordene, durch eine Frau geborene Christus mehr hat sein können als ein Mensch, entscheidet auch mit über die von Tertullian für die künstlerische Produktion gestellte Frage nach dem Wesen des Geschaffenen. Der Streit um die Natur des Logos (Christi) ist sodann über den Disput von 325 noch erheblich hinausgegangen. Die monophysitische Lehre, die die eine Natur Christi betonte, modifizierte sich dahin, daß die göttliche Natur Christi seiner menschlichen gegenüber den Vorrang habe. Die Lehre von der Dyophysis Christi wurde von dem Historiographen Nestorius zu einem hieb- und stichfesten Lehrgebäude ausgestaltet. Erst Leo I. gelang es, den Streit um die Natur des Logos mit einer einigermaßen abschlußhaften Formel stillzustellen. Sie lautet: Zwar sei Christus nur eine Person, jedoch eine Person, die zwei Naturen habe. In diese theologische Begriffskonstellation war der aus einem sozialen Machtkampf entsprungene Bilderstreit einzubetten. Ich verkürze im folgenden die Positionsdarstellung auf die Lage, wie sie im Jahre 754 bestand.

2. Die Positionen und ihre Argumente

Am 10. 2. 754 trat im kaiserlichen Palast von Hieraia (an der kleinasiatischen Seite des Bosporus gelegen) eine Versammlung von 338 Bischöfen zusammen. Kaiser Konstantin V. (741–775), ein Sohn Leos III., hatte persönlich die Vorbereitungen des Konzils überwacht und einen großen Teil der wissenschaftlichen Arbeit selber geleistet, denn er war, ebenso wie sein Vater, in der Lage, auf der Höhe der theologischen Wissenschaft zu argumentieren, was er in dreizehn Abhandlungen unter Beweis stellte. Die Begriffsbestimmungen *(horoi)* des Kaisers bildeten sogar den unumstößlichen Argumentationsrahmen des Konzils, was um so leichter fiel, als alle beteiligten Bischöfe sich wie der Kaiser als Bilderfeinde verstanden. Konstantin hatte das Konzil einberufen, an dem weder Vertreter des Papstes noch die orientalischen Patriarchen teilnahmen, um den Bilderkampf in seine ent-

scheidende Phase zu treiben. Der Kaiser hatte sich absichtlich zum »Bluthund der Bewegung« gemacht. Seine programmatischen Schriften zum Thema des Konzils formulierten folgende Positionen:

a) In der Frage des christologischen Streits kann weder die monophysitische noch die dyophysitische, nestorianische Lehre durch die Bilderfreunde in Anspruch genommen werden. Mit höchster Akkuratesse und forensischem Selbstgenuß des überlegenen Wissenschaftlers setzte der Kaiser auseinander, daß die Bilderfreunde in jedem Falle der Häresie verfielen. Wenn sie behaupteten, in den Bildern würde nur die menschliche Natur Christi dargestellt, so verstießen sie gegen die monophysitische Lehre von der untrennbaren Natur Christi. In der bildlichen Darstellung allein der menschlichen Natur Christi müßte nach der monophysitischen Lehre von der Untrennbarkeit zwangsläufig auch die göttliche Natur mitgemeint sein, womit gegen die Nichtdarstellbarkeit Gottes verstoßen werde.

b) Folgten die Bilderfreunde der nestorianischen Behauptung, daß die beiden Naturen Christi nichts miteinander zu tun hätten, so verfielen sie ohnehin der Häresie, weil sie das Dogma von der Menschwerdung Christi leugneten.

Konstantin überträgt die christologische Position Leos I. auf das Problem des Bildes: Zwar gab es im Bilde die zwei Wirklichkeitsebenen, die des Bildes und die des Prototyps, des Abbildes und des Abgebildeten; da aber beide Ebenen Bestandteil des einen materiellen Bildes seien, fielen in ihm Bild und Abgebildetes bis zur Wesensgleichheit zusammen. Damit war bewiesen, daß die Bilderfreunde sich dem verbotenen Götzendienst unterwürfen, wenn sie behaupteten, ihre Verehrung gelte nicht dem Bild, sondern dem Abgebildeten, auf das jenes nur verweise; denn das Abgebildete erscheine als wesensgleicher Bestandteil des Bildes. Das Verbotsargument für die Bilder im Sakralbereich enthielt die Möglichkeit der Förderung und Nutzbarmachung der Bilder im Profanbereich. So ließ denn der Kaiser als Folge des Konzilsbeschlusses die religiösen Bilder in den Kirchen durch weltliche Darstellungen ersetzen, vornehmlich durch Jagdszenen, Naturdarstellungen und ornamentalen Schmuck. Konsequent folgerte der Kaiser aus seinen *horoi* zum Wesen des Bildes auch, daß das Kaiserbildnis bei jeder Gelegenheit in Funktion treten könne. Denn wenn Abgebildetes und Abbildung im Bilde immer wesensgleich zusammenfielen, dann vertrat das Porträt des Kaisers dessen leibliche Präsenz auch bei seiner wirklichen Abwesenheit. Diese Leistung des Bildes ermöglichte es dem Kaiser, überall im Reich mittels Porträts seine Untertanen als höchste Entscheidungsinstanz zu überwachen und zu motivieren.

Aus den kaiserlichen Bild-*horoi* und aus der von ihnen abgeleiteten Praxis kann man folgern, daß die Bilderfeinde die wahren Bilderfreunde sind. Gerade der durchgesetzte Wirklichkeitsanspruch des Bildes in seinen

beiden Naturen, der im profanen Bereich zur Begründung intensiverer Machtpräsenz führte, mußte im sakralen Bereich zum Ikonoklasmus treiben. Dieser ist dann auch nach dem Konzil von 754 mit einer Radikalität betrieben worden, die alles übertraf, was an Brutalität und Grausamkeit damals zur alltäglichen Begleiterscheinung kriegerischer Auseinandersetzungen gehörte. Das Konzil hatte ausdrücklich alle nur erdenklichen Methoden der Beförderung Lebender zum Tode als gerechte Strafe sanktioniert. In einzelnen Regionen wurden die Mönchsorden vollständig vernichtet, ihre Klöster zerstört oder als Lager und Kasernen benutzt. Die Zerstörung erfaßte nicht nur »Heiligenbilder«, sondern auch Reliquien.

Im Jahre 766 mußten alle Reichsuntertanen einen Eid gegen die Proskynese ablegen. Wer den Eid verweigerte, wurde ohne Federlesens liquidiert. Es ist nicht bekannt, ob die Untertanen die andere Seite der Argumentation Konstantins erkannten und sein Bild kultisch verehrten. Der Kaiser selbst lehnte eine solche kultische Verehrung seiner Person ab, wohl um die »Gessler-Wut« zu vermeiden und weil ihm die Steuerung der Untertanen durch seine im Bild vertretene leibliche Präsenz genügte. Diese Präsenz war zumeist durch die schriftliche Applikation des Kaisernamens konkretisiert, während die Bildform selbst ihre hochformalisierte Abstraktheit beibehielt und somit weiterhin der spirituellen Imaginationskraft des Betrachters die Konstituierung der Wirklichkeitsebene des Abgebildeten überließ.

Der Wortführer der Bilderfreunde, Johannes Damascenus, wurde auf dem Konzil von 754 selbstverständlich mit dem Bann belegt. Er hatte den Widerspruch gegen das Edikt Leos III. am entschiedensten formuliert. Seine Argumentation wurde für das 2. Niceanum 787 durch Theodor von Studion weiterentwickelt. Sie insistierte streng auf der Distinktion: »Niemals ist das Bild dem Prototyp, d. h. dem Abgebildeten gleich. Eines ist das Bild, ein anderes das Abgebildete.« Und: »Niemand wird dermaßen irrsinnig sein, den Schatten und die Wahrheit, den Prototyp und das von ihm Abgeleitete, die Ursache und das aus ihm Hervorgegangene für der Substanz nach eines zu halten.« Studion weist darauf hin, daß die Menschen ihrer Leiblichkeit wegen auf die sinnliche Anschauung angewiesen sind. Doch sei es ihre Pflicht, von dort zur geistigen Schau, zur Theorie vorzudringen. Dem Bild komme in diesem Prozeß die Funktion eines Mittlers zu. Das Bild drücke zwar nicht die substantielle Einheit von sinnlicher Erscheinung und theoretischer Wesensbestimmung aus, wohl aber verknüpfe es beide miteinander. Der den Bilderverehrern von Leo III. hämisch vorgehaltenen Widersprüchlichkeit, daß eine behauptete strikte Trennung der Wirklichkeiten von Abbild und Abgebildeten doch den Nutzen der Bildverehrung für den Gläubigen desavouiere, begegnet Johannes mit der Theorie der Methexis, die dem Bild eine Teilhabe an der Wirkungskraft des von ihm Abgebildeten zugesteht. Zugleich kann sich Johannes auf die kanonischen Texte berufen,

die besagen, nicht das Bild, sondern das Wort sei Fleisch geworden, weshalb das Bild als Bestandteil der Fleischwerdung des Wortes, also des Zusammenfallens von Wesen und Erscheinung, verstanden werden könne. Im Hinblick auf die Schwierigkeit, die subtilen Unterscheidungen in der Praxis der volkstümlichen Bildverehrung durchzusetzen, bestimmt Johannes die Bildverehrung als eine *proskynesis schetiké,* d. h. als eine Verehrung, die aus der Wechselwirkung zwischen Bild und Prototyp hervorgeht, so daß die Verehrung nie dem Bild, sondern dem Prototyp gelte. Das Bild stehe nur in Stellvertretung des Abgebildeten bereit und diene dem Gläubigen nur als Hinweis und Erinnerung auf den Prototyp. Für das 2. Niceanum vereindeutigt Studion diese Auffassung, indem er feststellt, daß »die Schöpfung der Bilder nicht der Erfindung des Malers, sondern der katholischen Kirche entspringt ... Der Maler schafft allein die *techne,* die materiellen Mittel der Bildherstellung«. Die Kunst sei Magd der Theologie, wie das Bild Magd des Bildbetrachters sei.

Diese Bestimmung des Bildes durch die Bilderfreunde macht sie zu den eigentlichen Bildverächtern, da sie dem vom Künstler geschaffenen Bild keine selbständige Wirklichkeit zugestehen, sondern nur eine zweckbezogene. Der vom Rezipienten zu leistende Anteil am Bild soll nach Meinung der Bilderfreunde auf keinen Fall auf das Weltliche gelenkt werden, sondern soll allein den von der Kirche gesetzten sakralen Inhalten und Zielen zugeführt werden. Die auf dem Konzil von 787 gern gebrauchte Bezeichnung des Künstlers als *»zographos«,* als Gestalter der lebendigen Wesen, weist dem Künstler insofern eine untergeordnete Rolle zu, als er mit seinem Bilde immer nur auf ein jenseits des Bildes Gegebenes, auf das Wesen der Erscheinungen, verweisen kann. Die Kunst ist lediglich Mittel der Erkenntnis. Damit geht das Konzil auf die Argumentation der Ikonoklasten ein, die in der künstlerischen Darstellung des lebendigen Wesens zugleich die reale Erschaffung von dessen Numen, Seele, Lebensodem sieht. »Wer ein Bild herstellt, den wird Gott dereinst solange Qualen erleiden lassen, bis er dem Bild Lebensodem einhaucht. Er wird dem Bild aber niemals welchen einhauchen können.« Der Künstler wäre bei den Bilderfeinden nur dann gerechtfertigt, wenn ihm das Pygmalionerlebnis zuteil würde, wenn er »lebendig machte, was er erschaffen hat«. Der hohe zographische Anspruch der Ikonoklasten kann in dem Künstler nur den *hylographos* sehen, den Gestalter toter Materie. Die ikonoklastische Praxis, den bildlich dargestellten Lebewesen den Kopf abzuschlagen, geht von der medizinischen Erkenntnis aus, daß ein Organismus ohne Kopf nicht leben kann. Die verlebendigende Phantasie bestätigt sich durch die Tötung der Kunstwerke.

3. Fortwirkungen des byzantinischen Bilderstreites

Da der byzantinische Cäsaropapismus den Anspruch auf Oberherrschaft auch dem weströmischen Reich gegenüber aufrechterhielt und aktivierte, versuchten die Päpste, den byzantinischen Alleinvertretungsanspruch zu untergraben, indem sie sich durch Parteinahme für die Bilderverehrung ein leistungsfähiges Instrument ihres Einflusses sicherten. Leos Edikt gegen die Bilderverehrung nahm der Papst zum Anlaß, den Suprematsanspruch des byzantinischen Kaisers über das Gesamtreich mit dem Hinweis zu bestreiten, daß er »des Teufels sei«. Stephan II. führte 752 in Rom jene langlebige Tradition der Via-Sacra-Prozession ein, in deren Mittelpunkt ein angeblich vom Himmel gefallenes Christusbild steht. Der Einsatz des Himmels als Bildlieferant, die Zurückdrängung der Künstlerautorschaft, deutet allerdings darauf hin, daß man in Rom an den Argumenten der byzantinischen Bilderfeinde nicht ohne weiteres vorbeikam.

Dem Rückversicherungsbedürfnis des römischen Papsttums verdanken es die Franken, daß sie ein zweites Kaisertum etablieren konnten. Karl der Große hatte denn auch energisch im Bilderstreit Stellung bezogen. Argumentativ wurde der Bilderstreit, nachdem auch in Byzanz 787 die Bilderverehrung wiederhergestellt worden war, durch die *Libri Carolini* aus dem Jahr 791 definitiv entschieden, auch wenn im ersten Drittel des 9. Jahrhunderts der Bilderstreit wieder aufflammte. Mit den *Libri Carolini,* als deren Initiator Karl sich ausgibt, während wohl Alkuin und Theodor von Orleans ihre Verfasser sind, wollten die Franken ihre selbständige Position gegenüber Byzanz und dem Papst dokumentieren. Dementsprechend heißt es in den *Libri Carolini,* daß die Franken weder mit den Byzantinern die Bilder zerstören, noch diese wie die Römer (Papstanhänger) verehren wollten. Es solle vielmehr die *via regia,* der Weg der Mitte, beschritten werden. Der Anspruch der Libri, sich mit ihrer Argumentation weit über die der Ikonoklasten und Ikonodulen zu erheben, ist tatsächlich gerechtfertigt.

Die Darlegungen der *Libri* beginnen mit einer herablassenden, ja wegwerfenden Schilderung des Bilderstreits. Den streitenden Parteien wird zu bedenken gegeben, daß noch niemand durch Bilderverehrung in den Himmel gekommen sei und daß die Religion demzufolge nichts einbüße, wenn sie auf die Bilder verzichte. Für die Frage des Heils sei nicht das Bild von Bedeutung, sondern das Wort. »Aus Büchern, nicht aus Bildern erhalten wir das Wissen über die geistliche Lehre, so wie der Apostel Paulus sagt, ›Was einst geschrieben ward, ist zu unserer Belehrung geschrieben‹ (Römer 15, 4). Paulus sagt nicht, was einst gemalt ward, ist zu unserer Belehrung gemalt worden. Die heiligen Texte sagen auch nicht, alle Malerei ist von Gott eingegeben, sondern ›alle Schrift ist von Gott eingegeben und nützlich zur Lehre, der Darlegung, der Erziehung, auf daß der Mensch vollkommen

werde und zum guten Werk gebracht‹ (2. Tim. 3, 16).« Darüber hinaus habe Moses auf dem Berg Sinai die Gesetze Gottes nicht gemalt, sondern geschrieben erhalten. Schließlich sei nicht das Bild geoffenbart, sondern ›das Wort, welches Fleisch ward‹. Aus diesem Grund allein könne man Schrift und Bild überhaupt nicht gleichstellen.

Nach dieser Proportionsbestimmung führen die *Libri*-Autoren selbstbewußt das Kernstück ihrer Argumentation vor: Einem Mann werden zwei Bilder gebracht. Auf beiden Bildern ist eine Mutter mit ihrem Kind dargestellt. Die Bilder tragen keine Namen. Deshalb kann der Mann mit den Bildern nichts anfangen, sie sind für ihn wertlos, und er will sie wegwerfen. Da erfährt er, das eine der Bilder zeige eine Darstellung Marias mit dem Jesuskind und dieses Bild dürfe er ja wohl nicht vernichten. Der Mann schaut die Bilder an, um herauszufinden, welches der Bilder die Darstellung der Gottesmutter sei. Da sich beide Bilder zum Verwechseln ähneln, kann der Mann seine Entscheidung nicht treffen. Deshalb fragt er den Maler und erfährt, welches Bild Maria darstelle und welches die Darstellung der Venus sei, die Aeneas auf dem Arm trägt. Die *Libri*-Autoren glauben, damit entwickelt zu haben, wie ungerechtfertigt die Verehrung der Mariendarstellung einerseits und die Vernichtung der Venusdarstellung andererseits sei, da es für den Künstler überhaupt keinen Unterschied mache, ob er Maria mit Jesus, Venus mit Aeneas, Alkmene mit Herkules, Rebekka mit Jakob, Elisabeth mit Johannes oder überhaupt irgendeine Mutter mit ihrem Kinde male. Für die Beurteilung des Bildes komme allein in Betracht, ob das Bild besser oder schlechter gemalt sei, denn das Bild verdanke sich nicht irgendeinem Mysterium, sondern allein dem magisterium und ingenium des Künstlers. Die Kunst sei prinzipiell nur *ars mundana,* weltliche Kunst. Ingenium könne jeder Mensch haben oder nicht haben, und wenn er es habe, könne er es ausbilden und entwickeln, er könne es lernen und lehren. Je nachdem wie weit er bei dieser Anstrengung komme, werde er »schöne« oder weniger gelungene Kunstwerke schaffen. Die ingeniöse Hervorbringung von weltlicher Kunst könne keinem wie immer gearteten sakralen Zweck zugeordnet werden. Bestenfalls könne man Kunstwerke im sakralen Bereich als Schmuck und Ornament und als erinnernden Hinweis auf die in der Welt sich erfüllende Heilsgeschichte verwenden. Als »Tatgedächtnis« *(res gestae)* hätten schon die Römer die Kunst verwendet.

Die ebenso überlegene wie eigennützige Endgültigkeit, mit der die *Libri Carolini* dem Bilderkrieg gegenübertreten, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß dieser Krieg weitergegangen ist und heute vielleicht seinen Höhepunkt erreicht hat. In den gegenwärtigen Auseinandersetzungen um die Bestimmung des Bildes wird einerseits die Einstellung jeder künstlerischen Produktion gefordert, weil sie untauglich zur Beförderung der Weltaneignung sei. Die Welt müsse real verändert werden, anstatt nur immer

wieder die Darstellung der Welt zu verändern. Auf der anderen Seite sehen wir über alle medialen Kanäle eine Flut von Werbebildern sich bekriegen, die den Wirklichkeitsbeweis des Abgebildeten gegenüber den Rezipienten führen: Bilder suggerieren, daß das Weiß des einen Waschmittels weißer ist als das Weiß, welches das Waschmittel auf einem anderen Bild erzeugt; Bilder werden als Beweisstücke für die reale Existenz und Wirkungsweise eines abgebildeten Waschmittels ins Feld geführt. Im heutigen Bilderkrieg stehen bedenkenlos oder in »kaiserlichem« Auftrag arbeitende Bildkonstrukteure in der Werbung denjenigen gegenüber, die die Bildkonstruktionen als manipulative Überformung der Welt durch das Bild energisch abweisen. Der gegenwärtige Bilderkrieg zwischen denen, die mittels des Bildes einen Wirklichkeitsbeweis für das Abgebildete antreten wollen, weil sie zumindest von der materialen Einheit von Abbild und Abgebildetem, von Zeichen und Prototyp ausgehen, und denjenigen, die das Bild zur Differenzierung der Wirklichkeitsebenen und damit objektivierend einsetzen wollen, verläuft in genau der Weise, wie der historische Bilderkrieg des 8. Jahrhunderts. Eine Erweiterung und mögliche Überwindung der Problemlage ist nur durch die dialektische Bestimmung des Bildcharakters zu erwarten. Die Positionen der Bilderfreunde und Bilderfeinde müssen aufgehoben werden in der dialektischen Bilderzeugung, die erst in der Nicht-Identität von Bild und Abbild ihre dennoch notwendige Identität erreicht.

Literaturhinweise:

L. Breyer, (Hrsg.) ›Bilderstreit und Arabersturm in Byzanz‹, Graz, Wien und Köln 1957.

E. v. Dobschütz, ›Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende‹, Leipzig 1899.

H.-J. Geischer, ›Der byzantinische Bilderstreit‹ in: ›Texte zur Kirchen- und Theologiegeschichte‹, Heft 9. Gütersloh 1968.

A. Grabar, ›L'Iconoclasme Byzantine‹, Paris 1957.

L. Koch, ›Christusbild–Kaiserbild‹, in: ›Benediktinische Monatsschrift‹ 21 (1939), S. 85–105.

J. Kollwitz, ›Bild III, (christlich)‹, in: ›Reallexikon für Antike und Christentum‹, Bd. II, Stuttgart 1954, Sp. 318–341.

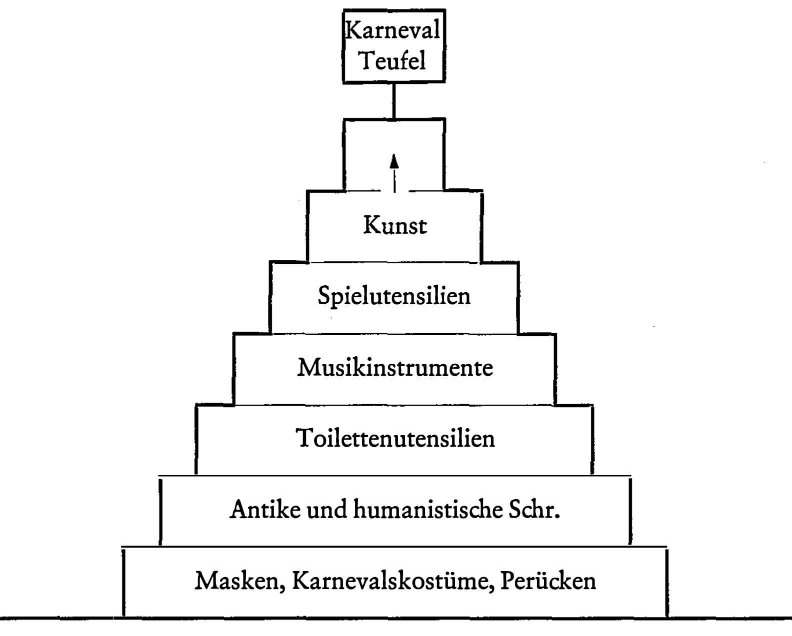
E. J. Martin, ›A History of Iconoclastic Controversy‹, London 1930.

G. Ostrogorsky, ›Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits‹, Breslau 1929.

K. Schwarzlose, ›Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit‹, Gotha 1890.
K. Wessel, ›Bild‹, in: ›Reallexikon der Byzantinischen Kunst‹, Bd. I., Stuttgart 1966, Sp. 616–662.

* Der Beitrag ist einem längeren Manuskript entnommen, das sich eingehend mit den Aspekten des gegenwärtigen Bilderkrieges beschäftigt. Der hier abgedruckte Teil umfaßt etwa ein Viertel des Gesamtmanuskripts. Anmerkungen konnten nicht berücksichtigt werden.

Horst Bredekamp:
Renaissancekultur als »Hölle«: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten



Die Pyramide nach Burlamacchi

1 Einleitung

Am 7. 2. 1497 und 28. 2. 1498 wurden auf dem Platz der Signorie in Florenz Holzgerüste errichtet, auf denen riesige Mengen an »Eitelkeiten« verbrannt wurden (s. oben). Diese Verbrennungen gehörten zu den herausragenden Ereignissen einer Zeit, die an sich schon als eine der eigenartigsten in der neueren Geschichte gilt. Ihre Symbolfigur wurde der Dominikanermönch Savonarola, in dem sich der Umbruch in der Stadt nach der Vertreibung der Medici (1494) geradezu verkörpert zu haben scheint; auf seine Veranlassung hin wurden auch die »Verbrennungen der Eitelkeiten« vollzogen. Daß sich unter den vernichteten Gegenständen auch Kunst befand, hat man Savonarola nicht verziehen. Während über seine Stellung

als Prophet oder Scharlatan, Ketzer oder Märtyrer, Katholik oder Protestant, Vorkämpfer bürgerlicher und sozialistischer Freiheiten oder tyrannischer Usurpator bis heute Uneinigkeit herrscht, stimmen Historiker und Theologen bis auf wenige Ausnahmen darin überein, daß die Verbrennung der Eitelkeiten eine nicht verzeihbare Entgleisung eines sonst subjektiv hochmoralischen Charakters darstelle.

Diese Einhelligkeit stimmt nachdenklich, zumal sie in dieser Bestimmtheit erst im Gefolge der Aufklärung auftritt; die Meinung, daß der Vernichtung von Gegenständen, die ihrem Zeitalter den Glanz der Schönheit gaben, ein Sakrileg sei, gehört heute zum eisernen Bestand eines populären Savonarola-Bildes. 1803 gab Goethe das Stichwort in seiner Gegenüberstellung von Lorenzo de Medici, »Il Magnifico« und Savonarola: »Von Gelehrten, Philosophen, Dichtern häuslich umgeben, sieht man ihn (Lorenzo) sehr hoch über den dunklen Zustand seiner Zeitgenossen erhaben ... Diesem großen, schönen heitern Leben setzt sich ein fratzenhaftes, phantastisches Ungeheuer, der Mönch Savonarola undankbar, störrisch, fürchterlich entgegen und trübt pfäffisch die in einem Medicihaus erbliche Heiterkeit der Todesstunde ... Eben dieser Enthusiast erschüttert nach Lorenzos Tod die Stadt.«[1]

Derartig hell-dunkles Projizieren zeitgenössischen Bewußtseins in die Geschichte ist nicht auf die Einschätzung von Savonarolas Kunstauffassung beschränkt. Beständig wurde versucht, die Zeit der Herrschaft Savonarolas als Rückfall oder Fehltritt abzutun oder zu einer episodischen Entgleisung eines Psychopaten[2] zu bagatellisieren, der, getrieben vom »Fieber des Fanatismus«[3], die »Wankelmütigkeit«[4] und Verführbarkeit der Massen für kurze Zeit ausgenutzt hätte; fast ungläubig wird ein derartiges Maß an »Mittelalterlichkeit« in einer Phase »goldenen Zeitalters« (Ficino) konstatiert.[5] Das Kriterium des »Fanatismus«, häufiger als jeder andere Begriff Charakterisierungsmerkmal des Mönches, kennzeichnet die Wertorientiertheit einer Forschung, die ein weitgehend sozial zu erklärendes Phänomen auf die Agitationsfähigkeit eines einzelnen zu reduzieren versucht.[6]

Demgegenüber soll der Nachweis versucht werden, daß Savonarolas religiöse, politische und künstlerische Intentionen in einem begründeten Zusammenhang zueinander stehen als Ausdruck sozialer Kräfte, die aus objektiver Notwendigkeit gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Florenz zum Ausbruch drängen. Was allein durch Analyse der Symptome als Rückschrittlichkeit gewertet wurde, stellt im Kern den Versuch dar, Religion, Politik und Kunst mit der Strenge und Logik eines umfassenden Lebensprinzips zu strukturieren – ein Problem nicht nur des Mittelalters.

Gegenüber der Kritik an der Vermischung religiöser und politischer Gehalte seit der Aufklärung muß die Dominanz religiösen Bewußtseins mindestens für die Zeit bis zum 16. Jahrhundert betont werden; auch die sozialen Kämpfe der Epoche werden fast ausschließlich in der Form religiöser Auseinandersetzungen ausgetragen. Savonarola stellt keine isolierte Figur der Geschichte dar; er steht in der Tradition asketisch-prophetischer Bewegungen, die tief ins 11. Jahrhundert zurückreichen und bis zum 16. Jahrhundert meist im Gefolge wirtschaftlicher oder politischer Krisen auftreten. Mit ihnen äußern sich andere soziale Schichten als diejenigen, die als Träger der florentiner Renaissancekultur gelten; für das Verständnis und die Beurteilung Savonarolas ist die Kenntnis ihrer Geschichte unerläßlich.

Florenz entwickelt sich seit dem 13. Jahrhundert zu einem Zentrum des expandierenden vorkapitalistischen Geld- und Warenverkehrs mit einer Konzentration von Großhandelsgesellschaften, Banken und Manufakturen. Der ökonomischen Befreiung aus den feudalen Beschränkungen folgt der politische Kampf gegen die Adelsparteien, der mit der Erringung der innerstädtischen Gewalt (1293) ein vorläufig erfolgreiches Ende findet. Schon während dieses Kampfes der florentiner Bürger beginnen sich diejenigen Klassen zu konstituieren und voneinander zu scheiden, die sich bis über die Zeit Savonarolas hinaus beständig Auseinandersetzungen liefern.

Als vollwertiger Bürger mit abgestuften politischen Rechten gilt nur, wer in einer der 21 Zünfte organisiert ist. Der oberen Bürgerschicht in den sieben großen Zünften[7] stehen die mittleren[8] und niederen Zünfte[9] als bürgerliche Mittelschichten gegenüber, von denen Teile zu Koalitionen entweder mit der Ober- oder Unterklasse neigen. Auch die innere Struktur der einzelnen Zünfte ist keineswegs homogen; insbesondere in der größten, der Wollentuchzunft (Lana), existiert eine differenzierte Arbeiterhierarchie.[10]

Ein Spiegel dieser »Aufspaltung des Volkes« (Stahl) sind die in Florenz besonders zahlreich auftretenden Sekten, aus denen der Kampf gegen die kirchliche Autorität als feudaler Zentralinstanz ein ideologisches Gerüst und den Fundus seiner Stärke erhält. Besonders die Katharer (Patarener) kommen im 13. Jahrhundert mit ihrer zumindest indirekten Duldung des Wuchers den Bedürfnissen des Kapitals entgegen; sie rekrutieren sich zu diesem Zeitpunkt zumeist aus den oberen Schichten: Wucherern, Kaufleuten und Handwerkern mit Produktionsmitteln.[11]

Nach dem Sieg des popolo grasso gegen Ende des 13. Jahrhunderts setzt der Prozeß ein, der zum Ablauf jeder bürgerlichen Revolution zu gehören scheint: Die siegreiche Klasse wendet sich nun gegen die Kräfte, mit deren Hilfe sie an die Macht gelangte. Noch Savonarola ist nur aus den Spätwirkungen dieses Mechanismus zu verstehen.[12] Das obere Bürgertum be-

ginnt sich mit der Kirche zu arrangieren, geht enge Verbindungen mit dem Stadtadel ein[13] und wendet sich »als die herrschende Klasse eindeutig *gegen* die Häretiker«[14], zumal sich die soziale Basis der Katharer in die untersten Schichten verlagert hatte. Daneben sind mit den Humiliaten und Fraticelli Bewegungen entstanden, deren Anhänger fast ausschließlich diesen Schichten angehören.[15] Die asketisch-kommunistischen Forderungen der Fraticelli rühren bei ihrem starken Zulauf derart an die Wurzeln kirchlicher und großbürgerlicher Machtstrukturen, daß sie ab 1332 zu blutig verfolgten Trägern einer außerkirchlichen Opposition werden, die »bei der Revolutionierung der Massen ... eine erhebliche Rolle« spielt.[16]

Mit allen Mitteln versucht die Oberschicht, die sich abzeichnenden Koalitionen zwischen niederem Bürgertum und Stadtproletariat durch politische und religiöse Maßnahmen zu verhindern[17]; die gesamte Bürgerschaft wird in hierarchisch gegliederten Laienbruderschaften erfaßt, in denen »besonders die mittleren und unteren Klassen fest an die Kirche gebunden werden, die das ganze kleinbürgerliche Dasein mit einem Netz kaum sichtbarer Fäden umspannt«[18]. Auch in diesem Bereich entfalten sich jedoch Ansätze klassenspezifischer Bewußtseinsbildung, wobei die »Identitätssuche des popolo minuto« durch die »Abwehr rationalisierender Umwandlungen des Religiösen durch die oberen Klassen«[19] eine überragende Bedeutung erhält; die Konstituierung der Laienbruderschaften bildet damit eine entscheidende Wurzel für Savonarolas späteren auch politischen Einfluß.[20]

An der asketischen Kult- und Bildungsfeindlichkeit der Sekten sowie der Abwehr rationalistischer und laikaler Tendenzen durch das Kleinbürgertum[21] ändert sich bis in das 17. Jahrhundert kaum etwas; beide begleiten den Bildungsauftrieb der höfischen und bürgerlichen Intellektuellenschichten wie ein Schatten, der durch Aktionen wie die der »Verbrennungen der Eitelkeiten« schlaglichtartig erhellt wird.

Die Ideen der nach dem mißglückten Wollarbeiteraufstand (1378) verbrannten oder ausgewiesenen Fraticelli wirken in gemäßigter Form in der Observantenbewegung fort[22], die, ausgehend von den Franziskanern, auch die Dominikaner in strikte Eigentumsgegner und -befürworter spaltet. Ähnlich den Bruderschaften vermag diese Observantentendenz einerseits gerade die kleinbürgerlichen Massen an die Kirche zu binden und zu disziplinieren, andererseits bewahren ihre asketischen Forderungen jedoch die traditionelle Sprengkraft, die sich das ganze Jahrhundert hindurch in antihierarchisch-mystischen Massenerregungszuständen äußert. Diese werden gewöhnlich durch die zahlreichen Bußprediger ausgelöst, unter deren Abfolge Savonarola das alles überragende Glied darstellt.[23] Zwar ist das sozial aufrührerische Element in den unteren Schichten auf dem Wege einer kollektiven Internalisierung (Selbstkasteiungsbewegungen etwa) »unter die Schwelle sozial-reflektierenden Bewußtseins« (Doren) gedrückt, trotz-

dem aber weiter latent vorhanden. Wechselseitig sich bedingende ökonomische Krisen, Hungerperioden und Seuchenepidemien werden allgemein als Strafen Gottes erfahren, so daß die Bußprediger über das kollektive Schuldbewußtsein der Massen einen unerhörten Einfluß erhalten, der das Trennende der Unter- und Mittelschichten zum Teil überwindet.[24]

Sobald dem eigenen Schuldbekenntnis eine Brandmarkung der herrschenden Kreise wie des hohen Klerus parallel läuft, (Savonarola beherrscht diese Technik perfekt) setzen sich die Prediger der Gefahr aus, sich den »Haß und die Verfolgung der Großen«[25] zuzuziehen. In zahlreichen Fällen gelingt es den Predigern allerdings auch, als »Gesetzesgeber« die Klassenschranken aufzuheben und die Kommunen für längere Zeit kraft ihrer religiös-politischen Ausstrahlung zu befrieden, wie es auch Savonarola zu Beginn seiner Wirksamkeit in Florenz gelungen ist[26]. Der Zusammenbruch eines universalen Wirtschaftssystems, das mit der Medici-Bank eine in Florenz konkret faßbare Form besitzt, erzeugt eine Fülle angstvoll-religiöser Erregungszustände und Erwartungen von etwas Neuem, das sintflutartig alles Bestehende zu ändern imstande sein soll. Immer wieder weisen Prediger mittels apokalyptischer und prophetischer Aussagen auf den bevorstehenden Wandel hin, der bei Savonarola zu einem virtuos variierten Thema wird und eine weitere Voraussetzung seines unerhörten Zulaufs darstellt. Derartige Vorgänge sind nicht auf Italien beschränkt, sondern treten in ganz Europa auf und verstärken sich gegen Ende des Jahrhunderts derart, daß »alle Mittelmeerländer von einer ungeheuren Aufregung beherrscht waren«[27]. Nicht nur Christen, sondern auch Juden und Mohammedaner stehen in Erwartung eines weltumwälzenden Ereignisses, in einer »völkerpsychologischen Geistverfassung, die stets zu beachten ist, wo die Volksseele durch tiefe religiös-soziale Gärungen und Umwälzungen erschüttert ist«[28]. Im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts ist Savonarola der Herausragende unter einer ganzen Fülle von Bußpredigern in Italien.[29] Zwar sind alle Unterklassen von den ihnen schicksalhaft erfahrenen, undurchschaubaren ökonomischen Krisen betroffen, aber die Arbeiter stellen wegen eines bis in die letzten Winkel reichenden Ausbeutungs- und Überwachungssystems keine eigenständige politische Kraft mehr dar und werden zu auch politisch verwertbaren Objekten des almosenspendenden Bürgertums.

Nicht mehr die Lohnarbeiter, sondern die mittleren und niederen Bürgerschichten scheinen nun Träger und Erben des Widerstandes gegen die Auswüchse des Frühkapitalismus zu sein. Auch hier ist es wiederum der Rückgriff auf tradierte Religiosität, der diese Schichten befähigt, »religiöse Ekstase in wirtschaftliche und politsche Forderungen« umzusetzen[30]; es sind »religiöse Vereine, die sich auswachsen zu Kampfvereinigungen und Streikorganisationen«.[31]

Die lange Tradition von Erscheinungsformen, die – bei aller Unterschiedlichkeit einzelner Phänomene – in Savonarola eine Zuspitzung erfahren; seine Eingebundenheit in zeitgenössische Vorgänge Italiens wie des gesamten Mittelmeerraumes erweisen die These von dem Rückfall eines fanatisierten Mönches in die längst überwundenen Zeiten des Mittelalters als Ideologie. Savonarola steht auf der Höhe seiner Zeit wie die »florentiner Akademie«[32]; das Irritierende an ihm ist das plötzliche Auftreten ideologischer Momente, die über Jahrhunderte vom Glanz des Adels und des Großbürgertums derart überstrahlt erschienen, daß der Kulturhistoriker sie überwunden glaubte.[33] Eine kontinuierliche, in religiöser Form sich äußernde »Reaktion ›von unten‹ gegen die ... oberen Klassen« und gegen die mit ihnen verbundene »verweltlichte Kirche«[34] kulminiert in Person und Wirkung Savonarolas bei gleichzeitiger Verengung auf das mittlere und niedere Bürgertum, das einzig noch als Träger der erwähnten Tendenzen in Frage kommt.

3 Wirtschaftlicher Niedergang und Kultur im Florenz der Medici

Der Konflikt zwischen diesen Schichten und den herrschenden Kräften bleibt im 15. Jahrhundert über lange Zeit latent; solange die florentiner Unterschichten trotz ihrer politischen Entmachtung wirtschaftlich profitieren, sind sie jederzeit zum Arrangement mit Oligarchie und Medici-Herrschaft bereit. Erst als der Niedergang der mediceischen Bank die gesamte florentiner Wirtschaft in Mitleidenschaft zieht, beginnt sich von der untersten Ebene der an der Staatsverwaltung beteiligten Bürger der Widerstand gegen eine umfassende Herrschaft zu formieren. Anzeichen beginnender ökonomischer Schwierigkeiten liegen bereits im 14. Jahrhundert.[35] Die schwere Wirtschaftskrise von 1434 bringt Cosimo di Medici an die Macht, der eine neue Glanzzeit der florentiner Wirtschaft einleitet; mit seinem Tode 1464 beginnt jedoch der Auflösungsprozeß der Medici-Bank, die zum alles beherrschenden Wirtschaftsfaktor in Florenz geworden war. In allen außeritalischen Zweigen der Bank sowie in Venedig ergeben sich bei fallenden Profiten Organisationsschwierigkeiten, die Piero, Cosimos Nachfolger, durch eine auf Restriktion anstatt Expansion gerichtete Politik zu steuern versucht.[36] Möglicherweise aufgrund dieser restriktiven Politik brechen 1464/65 eine Reihe größerer Bankunternehmungen zusammen, von denen Piero nur einige zu stützen vermag. Seine Politik ist darüberhinaus beständig in der Gefahr, die Initiative auf dem Weltmarkt zu verlieren und Spielball der Gläubiger zu werden. Weniger noch als Piero ist Lorenzo (ab 1469) in der Lage, das Banksystem zusammenzuhalten. In Wirtschaftsfragen weitgehend ungeschult, überläßt er diese seinem zu einschneidenden

Maßnahmen unfähigen Spitzenmanagement; erst die schweren Rückschläge der 80er Jahre zwingen ihn dazu, sich eingehender mit den Geschäften zu befassen. Trotzdem werden die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts »zu einer Periode andauernder, tiefsitzender Depressionen«[37]. Die Pazzi-Verschwörung 1478 basiert nicht nur auf dem Konkurrenzkampf mächtiger Familien; sie bricht aus, als Verluste in Apulien, Flandern, England und Mailand den Zusammenbruch des mediceischen Systems und damit der gesamten florentiner Wirtschaft unmittelbar bevorstehend erscheinen lassen; der Pazzi-Ruf nach »Freiheit« ist mehr als familienpolitische Floskel. Auch die Konsolidierung der mediceischen Herrschaft nach dem mißglückten Putsch bringt keinen Strukturwandel, so daß Lorenzo sich nur durch Eingriff in die Staatskasse vor dem Bankrott zu retten vermag. 1489 bricht auch die Lyoner Filiale zusammen, zu deren Sanierung trotz Aufbietung aller Ressourcen das Kapital fehlt – 1494 »steht die Bank direkt vor dem Bankrott«[38] und »löst sich nach der Vertreibung Pieros ... aus Florenz über Nacht auf«[39].

Trotz des augenscheinlichen Ausbaus mediceischer Herrschaft mittels Ruinierung unbequemer Gegner durch Festsetzung hoher Steuern[40] und Entmachtung der demokratischen Gremien gerade in der Zeit des wirtschaftlichen Niederganges, erstarken die republikanischen und oligarchischen Kräfte, die der Politik Lorenzos ab 1480 steigenden Widerstand entgegensetzen und diesen bis in die Gremien hineintragen, die zu Bastionen mediceischer Politik umgewandelt worden waren.[41]

Daß sich der »fortschrittliche Absolutismus« (Kofler) des 15. Jahrhunderts in Florenz nur zum Teil in der Spielart der Aufrechterhaltung demokratischen Scheins durchsetzte, lag weder am mangelnden Willen der Medici noch an äußeren Einflüssen, sondern an der florentiner Sozialstruktur mit einer starken Mittelschicht, deren »Opposition eindrucksvoll genug ist, uns den Erfolg der Revolution vom 9. 11. 1494 verstehen zu helfen«[42]; die florentiner Entwicklung im 15. Jahrhundert lief konsequent auf eine republikanische Regierungsform hinaus, wie sie Savonarola repräsentierte.

Möglicherweise setzte sie sich gerade dadurch mit einer derartigen Rigorosität durch, »weil ein umfassender Konflikt verspätet und in relativ kurzer Zeit zur Entfaltung kam«, denn »Cosimos und Lorenzos Herrschaft hatten viele Spannungen und Widersprüche im institutionellen wie im sozialen Bereich und auch in der Frage des politisch-geistigen Selbstverständnisses mehr überdeckt als eigentlich zum Austrag gebracht und entschieden«[43].

In augenscheinlich schroffem Gegensatz zu den immer offensichtlicher werdenden Widersprüchen zwischen Macht- und Wirtschaftsstruktur, erscheint der Prachtanspruch unter Lorenzo, der seinen Palast in einen »fürstlichen Hof«[44] umzuwandeln versucht. Diese Diskrepanz ist nur scheinbar; die Assimilierung an höfische Formen korrespondiert mit dem Nachlassen

kapitalistischer Aktivität, ist Ausdruck und Bedingung der Strukturkrise zugleich. Analog der stagnierenden Wirtschaft findet eine Wandlung des »kapitalistischen Geistes« in ein »sattes Rentnertum«[45] statt, an dessen Ende »die Selbstaufgabe des Bürgertums in der neuen Anlehnung an höfische Kreise und der Nachahmung seigneuraler Lebensformen«[46] steht.

Das Wiederaufleben mittelalterlich-feudaler Geselligkeit in der Form großartig inszenierter Ritterturniere und anderer Festlichkeiten scheinen aus Florenz eine Stadt der »Musik, der Dichtung, der Heiterkeit, der Lebensfreude und fortgesetzter Feste«[47] zu machen – zumindest für die Nachwelt. Sowenig jedoch etwa die volkstümlichen Feste Selbstzweck eines »heitern Lebens« (Goethe) waren, sondern eine fast zwangshafte Fortsetzung der Brot- und Spiele-Tradition zur Beschwichtigung der Massen darstellen, so sehr ist die glänzendste »Institution« humanistischen Geistes, die florentiner Akademie, von der Krise gezeichnet. Seismographisch nehmen Rinuccini, Ficino und Pico von Mirandola die asketisch-religiösen Elemente der sich regenden bürgerlichen Unterschichten, die als konstante Unterströmung die exzentrische Entwicklung des Humanismus begleitet hatte, lange vor dessen tatsächlichem Scheitern auf; schon vor dem Auftreten Savonarolas ist »gleichsam sein Schatten in diesem Kreis zu spüren«[48]. Dialektisch treibt der reife Humanismus als »Ideologie eines gesellschaftlichen Organismus, der seinem Untergang zustrebt, ohne sich dessen bewußt zu werden«[49], über seine Klassengebundenheit hinaus und erklärt damit im Vorgriff die spätere Prägekraft Savonarolas selbst in höchste Schichten hinein.

Analog zum Monopolisierungsprozeß des Kapitals im 15. Jahrhundert verengt sich das Kunstpublikum auf wenige Familien[50]; es gewinnt einen immer »exklusiveren, feinschmeckerischen Charakter«[51]. Neben die sozialen (ökonomischen und politischen) Unterschiede tritt die Bildungskluft, deren Unerträglichkeit sich in einer wesentlich von den Dominikanern getragenen »antiintellektuellen Empörung«[52] Ausdruck verschafft. Daß die von den Medici protegierte Kunst zu einem der Angriffspunkte seitens derjenigen Bürger wird, die von deren intellektueller Rezeption ausgeschlossen sind, bestätigt bereits die Existenz einer zum Bewußtsein gewordenen Erfahrung, daß die Kunst des späten 15. Jahrhunderts als Kunst der herrschenden Klasse rezipiert wird. Auch dieses geistig-oppositionelle Moment drängt erst unter Savonarola zur Aktion; unter seiner »Führung ... verfechten die verachteten Massen ihren Standpunkt« gegen Hofkunst und -philosophie Lorenzos.[53] Die Verbitterung dieser »Massen« findet ihre Rationalisierung in der antihumanistischen Kunstauffassung Savonarolas und der Verbrennung der Eitelkeiten, während sie in der »konsequenten Plünderung des Gartens [des Medici-Palastes, in dem eine Fülle von Kunstwerken aufgestellt war, d. V.] als Strafe für eine intellektuelle Aristokratie, die den

Kontakt zu ihrem niederen Gefolge verloren hatte«[54], spontan, wenn auch nicht ohne System[55], ausbricht.

Vor dem Hintergrund all der Erscheinungen, die auf Savonarola hindeuten, haben die Ereignisse der 90er Jahre nicht länger den Schein der Willkürlichkeit; eher zwangsläufig drängt die geschichtliche Entwicklung auf einen Punkt hin, in dem sich mit dem Überwinden der »Tyrannis« durch die bürgerlichen Unter- und Mittelschichten auch deren Ideologie durchsetzt; sie findet in Savonarola ihren konsequentesten Verfechter.

4 Savonarola als Wortführer der Mittelklassen

Selbst aus mittleren Bürgerkreisen stammend, ist Savonarolas Existenz seit seinem 18. Lebensjahr der lebende Protest gegen eine von Kapital- und politischen Interessen geleitete Kirchenpolitik und einen frühen Absolutismus (Ferrara). Nach einer Phase der Weltflucht im Kloster tritt der »Umschlag vom weltabgewandten, mystischen zum chiliastisch-revolutionären Habitus« ein; »aus der weltabgewandten Klosterzelle heraus tritt der Asket als Prophet der Welt gegenüber«[56]. In den Tenor der Predigten über die verderblichen Zustände in der Kirche mischen sich schon früh die Anklagen gegen die »Reichen«, die sich »von Raub und Diebstahl ernähren«[57] und Prophezeiungen göttlicher Strafgerichte, so daß Savonarola 1485 aus dem Dienst in Florenz ausscheiden muß – wahrscheinlich auf Betreiben Lorenzos, dem an nichts weniger als an Weltuntergangspredigten gelegen sein konnte. Mit seinen Predigten über die Apokalypse erreicht Savonarola erstmals in Brescia eine große, faszinierte Zuhörerschaft. Anders als in Florenz trifft er in der herrschenden kleinbürgerlichen Struktur dieser Stadt auf ein Publikum, das seine Stimme versteht. Daß »die Wirklichkeit selbst sich zum Gedanken drängen muß«[58] um diesen fruchtbar werden zu lassen, erweist sich schon bald nach seiner Rückkehr nach Florenz 1490, wo inzwischen schwere wirtschaftliche Rückschläge die Gegnerschaft zu Lorenzo vermehrt hatten; binnen kurzem wird Savonarola »zum Prediger der Verzweifelten und Unzufriedenen«[59]. Ab Frühjahr 1491 predigt er im Dom und nimmt hier eine scharfe Stellung ein gegen Reichtum und Wucher (»Jeder überflüssige Besitz ist Diebstahl«)[60], sowie gegen jede »Tyrannenherrschaft«; er prophezeit den Sturz der Regierung Lorenzos. 1494, nach der Vertreibung Pieros (Lorenzos Nachfolger), hat seine Stimme bereits derartiges Gewicht, daß ihm wichtige politische Aufgaben übertragen werden. Sein Votum für eine Verfassung nach venezianer Muster entscheidet den Streit zwischen den alten Familien, die die Oligarchie wiedereinführen wollen, den Medici und den Republikanern. In Savonarolas Stellungnahme zur Staatsverfassung kommt der bürgerliche Charakter seines Idealstaates

deutlich zum Ausdruck. Im Großen Rat, der als entscheidende Instanz ins Leben gerufen wird, haben die Oberen der 21 Zünfte (all diejenigen, deren Väter oder Großväter ein Staatsamt bekleidet hatten oder prinzipiell dazu berechtigt waren), insgesamt etwa 3600 Männer, Platz und Stimme. Das Neue an dieser Verfassung ist die Beteiligung der Handwerker und Kleinhändler an der Regierung, deren Aufnahme Savonarola ausdrücklich fordert.[61] Die quantitative Übermacht ihrer Stimmen verleiht ihnen die Dominanz über alle anderen Klassen. Die Tendenz dieser Verfassung liegt auf der Hand: Ausschalten des Adels sowie des popolo grasso einerseits und der Arbeiter andererseits. Die Arbeiter verfügen wegen der obengenannten Gründe über keine eigenständige Kraft mehr; unter schärfster Ausbeutung waren sie politisch entrechtet worden und hatten der »Tyrannis«, die sich das Wohlwollen durch gelegentliche Almosenstiftungen erkaufte, zugestimmt, so daß Savonarola in ihnen lediglich noch Almosenempfänger, »Pöbel« sieht, »der sich in die Regierung einmengen [will], wodurch rasch irgendwelche Unordnung entstehen würde«[62]. Auch die Steuerreform begünstigt Gewerbe und Kleinhandel, beschneidet aber die Großgrundbesitzer rigoros, was sich langfristig auch auf die untersten Schichten auswirkt, denn mit der Bodensteuer steigen die Lebensmittelpreise.

Mit der eindeutigen Protegierung der Kleinbürger, die ein Mindestmaß an kollektivem Selbstbewußtsein durch tief religiösen Traditionalismus bewahrt hatten, findet Savonarola die Basis, mittels derer er über die politische auch die religiöse Reform durchsetzen kann; das Kleinbürgertum erkennt in ihm den Führer, der die politischen Forderungen in theologischer Sprache zu formulieren, durchzusetzen und der dank seiner charismatischen Ausstrahlung Teile anderer Klassen in seinen Bann zu ziehen versteht und »den Gegensatz zwischen den bevorrechtigten bürgerlichen Gruppen und den unteren Schichten zugleich aufrechterhält und verwischt«[63]. Die Kleinbürger bilden den Kern seiner Zuhörerschaft; die 12–15 000 Zuhörer, die ihn durchschnittlich predigen hören, werden in der Überzahl aus Handwerkern mit ihren Familien und Gehilfen bestanden haben.

Neben den dominierend religiösen sowie sozialen und politischen Implikaten erhält auch die Kunst einen integralen Charakter im »Versuch der Systematisierung aller Lebensäußerungen, der Zusammenfassung also des praktischen Verhaltens zu *einer* Lebensführung«[64].

5 Savonarolas Kunsttheorie

Savonarolas »Einfluß auf die Kunst und die Künstler seiner Zeit kann nicht hoch genug eingeschätzt werden«[65] aus eben den Gründen, die ihn auch zur politisch-moralischen Instanz werden ließen: Savonarola ist nicht

Schöpfer, sondern Inkarnat von Ideen, die lange vor ihm angelegt waren; wie im religiös-sozialen, so im künstlerischen Bereich: »Gestalten wie Savonarola sind nicht Urheber, sondern Parallelen ... einer organischen Kunstentwicklung, die durch das Trecento und Quattrocento hindurchgeht.«[66] Asketisch-religiöse, antihumanistische Bewegungen hatten sich seit dem 13. Jahrhundert, gegen Ende des 15. Jahrhunderts verstärkend, zumindest in solchen Kunstwerken niedergeschlagen, deren Auftraggeber das mittlere und kleinere Bürgertum war.[67]

Trotz aller Ablehnung des Humanismus ist Savonarola seinerseits, durch den Filter der Kunstauffassungen Augustinus' und Thomas von Aquins, vom spätantiken Neuplatonismus geprägt: Wie diesem jede Nachahmung der Natur eine Minderung einer schon durch Materialisierung in der Natur unrein sich äußernden Idee ist, so bleiben für Savonarola alle »Schönheiten [des Kreatürlichen] hinter der [absoluten Schönheit Gottes] zurück«[68]. Wie jedoch der Schüler eines Künstlers in dessen Kunst die Idee, nach dem sie geschaffen ist, nachzuahmen versucht, so kann der Mensch eine Ahnung von Gott in der Nachahmung der Natur erfahren, die nach dessen Vorbild geschaffen wurde. »Du, oh Herr, hast den Himmel und die Erde geschaffen, was Du gemacht hast, das betrachte ich in den Künsten, welche alle die Natur zur Voraussetzung haben.«[69] Da die Natur näher bei Gott steht, ist sie höher als die Kunst zu bewerten; eine Differenz, die die Kunst dadurch mindert, daß sie die Natur bis zur Verwechselbarkeit nachzuahmen versucht, ohne sie jedoch je ganz erreichen zu können. Daß die Sperlinge, die bei Plinius eine gemalte Weintraube aufzupicken versuchen, sich bei Savonarola von der künstlichen einer echten zuwenden, »weil die Kunst die Natur doch nicht in jeder Hinsicht nachahmen kann«[70], unterscheidet ihn von der Renaissance-Kunsttheorie[71]. Kunst muß – da sie sich als solche in die Naturidentität aufzuheben versucht – jeden »Eindruck des Gekünstelten« vermeiden, »den des Einfachen und Natürlichen« erwecken[72], zumal in der Einfachheit religiösen Lebens, wie es von Christus und der Urgemeinde vorgelebt worden war, eine Verkörperung göttlicher Idee stattgefunden hatte. Die künstlerische Intention der Einfachheit und Naturnachahmung ist in der Lage, eine über die bloß äußerliche Harmonie der Zuordnung der Teile zum geordneten Ganzen hinausgehende Schönheit zu inaugurieren, je mehr durch die Hülle der Form eine zugrundeliegende Idee, Seele offenbar wird: »Der Körper ist desto schöner, je schöner die Seele ist; je unstofflicher etwas ist, desto schöner ist es«[73]. Das Schöne der Kunst entsteht sowohl durch Naturnachahmung wie durch Objektivierung künstlerischen Geistes, den Savonarola mit der Seele gleichsetzt und einer moralisch-religiösen Wertung unterzieht: Neben die Forderung nach Einfachheit und Realismus tritt die nach Allgemeinverständlichkeit im Dienst religiöser Pädagogik, da »die Figuren der Kirche die Bücher der Kinder«

sind und »den Ungebildeten und Unkundigen an Stelle des Lesens zu Hilfe kommen«[74].

Savonarolas Kunsttheorie bedeutet keine reine Übernahme »mittelalterlicher« Vorstellungen, zumal auch seine ausdrückliche Bejahung von Naturrezeption Elemente der zeitgenössischen »offiziellen« Theorie aufnimmt; sie stellt vielmehr einen Ausdruck des religiös-asketischen, antiintellektualistisch-kleinbürgerlichen Lebensideals dar, das die Kunst aus der Sphäre vermeintlicher Autonomie wieder zurückführen will in ihre Funktion eines »gemeinschaftstiftenden« (Weber), lehrhaften Zusammenhanges, dem zu diesem Zeitpunkt einzig die traditionelle Religion einen schlüssigen Rahmen bietet.

6 Die Vorgeschichte der »bruciamenti«

Auch die Verbrennungen von Kulturgütern besitzen einen ausgesprochen bild- und lehrhaften Charakter gerade für die Ungebildeten; als Illustrationsmittel verschiedenster Verdammungsurteile beleuchten sie die gesamte Geschichte der großen ideologischen Auseinandersetzungen. Verbrennungen von Büchern, Bildern und Noten markieren jeweils den letzten Schritt vor den Verbrennungen der Produzenten und Vervielfältiger der angefeindeten Kulturen; die Erfahrung: »Wer Bücher verbrennt, verbrennt auch Menschen«, ist nicht umsonst zum Sprichwort geworden.

Der ambivalente Charakter des Feuers macht seine Faszination und seine Benutzbarkeit aus; seine Tilgungsgewalt wurde bis heute stets auf den Gegner projiziert, seine Erneuerungskraft für die eigenen Ziele beansprucht. Wie kaum ein zweites Mittel war und ist es in der Lage, aus der symbolisch-sinnlichen Vernichtung des Gegners Mobilisierungskräfte für die eigene Sache bis zur Ekstase freizusetzen.

Die Kirche inszenierte die ersten nachantiken Bücherverbrennungen großen Stils zur Zeit der Ketzerkämpfe im Hochmittelalter. Ab 1248 betraf der Vernichtungsindex neben häretischen Schriften offiziell auch jüdische Bücher, insbesondere den Talmud; daneben wurde die Verbreitung zahlreicher naturwissenschaftlicher und antiker Schriften untersagt.[75] An einem einzigen Tag verbrannten z. B. in Paris vierzehn Bücher-Wagenladungen. Auch wochenlange Haussuchungen und schwere Strafen verhinderten die andauernde Verbreitung der indizierten Schriften jedoch nicht, so daß die Verbrennungen ständig wiederholt wurden.

Im 15. Jahrhundert setzen vornehmlich Bußprediger die Tradition fort. In dem Maße, in dem humanistische und antike Literatur im hohen Klerus sanktioniert werden, beinhaltet ihre Bekämpfung einen Vorwurf auch gegen diese »Aufweichung«; was ehemals ausschließlich Herrschaftsinstru-

ment des hohen Klerus war, beginnt sich damit potentiell gegen ihn selbst zu wenden. Ein frivoles Buch wie der ›Hermaphroditus‹ von Antonio degli Beccadelli (1426) wird von Papst Eugen in einem nur noch halbherzigen, folgenlosen Akt indiziert. Die Bußprediger Bernhard von Siena und Robert von Lecce dagegen verschärfen ihre Aktivitäten, zur Buch- kommt die Bildnisvernichtung. Die Prediger lassen »vor der Menge des ganzen Volkes«[76] mit dem Buch auch »das Bildnis des Autors«[77] in »Mailand, Bologna und Ferrara«[78] verbrennen. Die Tradition des Schmähbildes wird hier in eine Vorform der »executio in effigie« radikalisiert, lange bevor sie offiziell in Mode kommt.[79]

Dafür, daß die Symbolkraft des Feuers nicht nur von den Herrschenden erkannt und ausgenutzt worden war, gibt es bereits im Florenz des 14. Jahrhunderts ein weitaus drastischeres Beispiel. Es zeugt von dem »alle anderen plebejischen Bewegungen des 14. Jahrhunderts überragenden Bewußtsein des popolo minuto«, daß im Ciompi-Aufstand, nach der Plünderung der »Häuser der ihnen am meisten verhaßten ›Fetten‹ (Grassi) die Vermögenswerte nicht geraubt, sondern verbrannt wurden«.[80] Nach der Vernebelung sozialkritischen Bewußtseins Ende des 14. und Beginn des 15. Jahrhunderts findet eine eher unbewußte Auseinandersetzung mit Großbürgertum und Adel statt. In der unverbindlichen »Bekämpfung von Luxus und Eitelkeiten, mit der die Volksprediger ihre Zuhörer so tief ergriffen«[81], ist sie allenfalls noch ahnbar. Welch tiefgreifenden Spannungen in dieser asketisch-luxusfeindlichen Grundstimmung trotzdem noch freigelegt werden können, beweisen die »Verbrennungen der Eitelkeiten« (bruciamenti), die seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien, Deutschland und Frankreich[82] auftreten. Bücher machen einen nur noch kleinen Teil der verbrannten Gegenstände aus, neben Luxuskleidung, Spielutensilien, Schmuck und Bildern. Zwar nehmen auch die Spitzen der Gesellschaft an derartigen Veranstaltungen teil, sie werden dort aber mit schärferen als sonst in Predigten üblichen Tönen konfrontiert. Eine Aufforderung, Luxuskleider zur Verbrennung abzuliefern, wird zum Beispiel damit begründet, daß »der Schweiß der Bauern und das Blut der Witwen und das Lebensmark der Mündel und Waisen«[83] in den kostbaren Stoffen stecke. Würde man eines dieser »Staatskleider« auswringen, könne man »das Blut dieser armen Geschöpfe herausfließen sehen. Ach, denkt ihr denn nicht daran, welche Grausamkeit darin liegt, daß du mit dem Tuch, das der Arme in saurer Arbeit gewann, dich kleidest, während er vor Kälte erfriert? Siehst du nicht, wie das Kleid, das du anhast, mit Blut befleckt ist? Siehst du es nicht? Gott hat befohlen, daß es ins Feuer geworfen werde.«[84] In Italien scheint der nicht nur in dieser Hinsicht als Vorläufer Savonarolas erscheinende Bernhard von Siena die bruciamenti popularisiert zu haben. Zur Fastenzeit 1424 brannte auf dem Platz St. Croce in Florenz vor mehreren tausend »Städtern und Bauern,

Frauen und Männern [. . .] ein Feuer, schöner als Du je eines gesehen hast, dessen Flamme hoch in die Luft schlug, dem Teufel, dem Widersacher Gottes, zum Trotz und unserem Herrn Jesus Christus zu Lob und Ehre und Anbetung«[85]. Im Juli desselben Jahres ließ Bernhard auf dem Kapitol ein Gerüst mit den Eitelkeiten verbrennen[86]; im September 1426 entstand unter einigen der mehr als 3000 Zuschauer eine derart große Panik, in das Feuer gedrückt zu werden, daß nur das Eingreifen eines Bürgeraufgebots eine Katastrophe verhinderte.[87]

Einer der Schüler Bernhards, Johann Capistranus, hat zwischen 1451 und 1456 auch nördlich der Alpen zahlreiche Verbrennungen veranlaßt, in Wien, Nürnberg und Erfurt (vor mehr als 60 000 Zuschauern), in Magdeburg, Breslau und Augsburg, wo »drei oder vier Wagen fol« Eitelkeiten verbrannt wurden.[88] Auf einem Sebald Bopp zugeschriebenen Altarstück (um 1480) ist die Schlußszene einer der Predigten Capistranos dargestellt: Während der Prediger ein Bild mit dem Namen Jesu emporhält, werfen vornehme Männer und Frauen Schmuck- und Kleidungsstücke in den Scheiterhaufen, in dessen Flammen neben anderen Kostbarkeiten auch Bücher und Spielbretter zu erkennen sind (Abb. 3).

Noch zu Ende des Jahrhunderts waren sie durchaus üblich; im Jahre der Vertreibung der Medici endzündete man in Brescia »ein Feuer aus allen Eitelkeiten«[89]. In Ferrara hat Savonarola 1474 (damals zweiundzwanzigjährig) mit größter Wahrscheinlichkeit selbst einem Brand beigewohnt, der damit praktisch Modellcharakter für die bruciamenti in Florenz 1497 und 1498 besitzt. Die Pyramiden der Eitelkeiten wurden hier wie dort mit einem Gemälde des Teufels bekrönt; in Ferrara hielt dieser einen Mann und eine Frau am Kopf.[90]

Unter der Ansammlung der Eitelkeiten, dem Podest des Teufels, befanden sich zum Teil hohe Kostbarkeiten. In Wien verkündete Capistrano, er habe »solche Dinge in einem Gesamtwert von etwa 20 000 Dukaten verbrannt«[91]. Das Feuer Bernhards in Perugia war »derart groß, daß man es weder sagen noch beschreiben kann, und in jenem Feuer verbrannten Gegenstände von höchstem Wert«[92]. Am Ende einer ausführlichen Zurückweisung von kritischen Stimmen über eine derartige »Verschwendung« betont Bernhard, daß nicht die Vernichtung der Kostbarkeiten, sondern das Festhalten an ihnen von »Besessenheit« zeuge: »Verbrenne sie, damit der Wohlgeruch, den sie verbreiten, das ganze Haus, nämlich das Haus Gottes, erfülle. Und wenn du dann am nächsten Sonntag, wenn man sie zum erstenmal verbrennt, einen sagen hörst: O welche Verschwendung! so erwidere ihm: Schaut, der will das Almosen des Judas geben! dann werdet ihr die Besessenen erkennen.«[93]

Am häufigsten werden unter den Eitelkeiten Spieltische und -bretter erwähnt. Damals prachtvolle Gebrauchsgegenstände, wäre ihr Kunstwert ähn-

lich den »Cassoni«[94] heute kaum abzuschätzen. Nach einer Verbrennung in Bologna im Mai 1423 versammelten sich erregte Maler der Stadt bei Bernhard und beklagten sich darüber, daß sie – da sie den Lebensunterhalt ihrer Familien mit dem Bemalen der vernichteten Gegenstände verdienten – zu Bettlern würden. Bernhard rät ihnen, von nun an nur noch religiöse Themen zu gestalten.[95] Auch Kunstwerke selbst wurden schon vor 1497 vernichtet; »Gegenstände von wirklichem Wert, unersetzliche Schätze, zum Beispiel kostbare, miniaturgeschmückte Handschriften, Gemälde und Plastiken von Künstlerhand«[96]. Der Franziskaner Bernhardin von Feltre »schonte selbst die schönsten Gemälde nicht, wenn sie heidnische oder schamlose Dinge darstellten«[97]. Wadding berichtet von »Bildnissen und schönsten, aber unzüchtigen Bildern, die die Augen verletzten«[98] die dem Feuer übergeben wurden.

Was Savonarola vorgeworfen wurde, die Vernichtung der Zeugen »ewiger« dichterischer und künstlerischer Normen, erscheint damit nicht als voluntaristischer Akt eines fanatischen Einzelgängers, sondern als konsequenter Höhepunkt einer lange angelegten Tendenz. Die Vorläufer wurden milde beurteilt und praktisch vergessen, Savonarolas bruciamenti dagegen verdammt und ausführlich überliefert. Während die Verbrennungen von Bernhard von Siena bis Michael von Carcano nur verschlüsselt oppositionelle Züge tragen und bestenfalls einen Gegenpol gegen den Luxus und die Kultur der Herrschenden setzen, kollidieren sie bei Savonarola derart offen mit der »offiziellen« Renaissancekultur, daß sie in einer Phase härtester Auseinandersetzungen in Florenz unverkennbar politische Aussagekraft erhalten. – Dies hebt sie über den üblichen Rahmen weit hinaus.

7 Klassenkämpfe in Florenz unter Savonarola

Savonarola hatte von Anfang an einer starken, politisch erfahrenen, wenn auch uneinigen Opposition gegenübergestanden. Bereits 1494 werden die Fronten offen benannt: Den Piagnonen oder Fratesci (Anhänger Savonarolas, Popolarpartei) stehen die Bigi (Vertreter der mediceischen Restauration) und die Compagnacci (zunächst unpolitische Vereinigung aristokratischer Jugendlicher, die später durch Predigtstörungen und ähnliches aktiv eingreifen) neben den Arrabiati (Befürworter der Rückkehr zu einer vor-mediceischen Oligarchie) gegenüber. Die neue Regierung kann den Einfluß der oppositionellen Gruppen nie völlig zurückdrängen, die namentlich von der pratica aus (Ausschuß für Fragen der Finanzen und der Außenpolitik) verlorenes politisches Terrain zurückzuerobern versuchen.[99] Die Außenpolitik ist zerrissen zwischen der Parteinahme für die italienische Allianz und den florentiner ökonomischen Interessen, die die Stadt beständig auf Frankreich

fixieren. Das innenpolitische Klima ist von schweren Auseinandersetzungen um die Steuerreform bestimmt. Trotz der politischen Umwälzungen war die »Basisstruktur der Wirtschaft gegenüber der Zeit Lorenzos unverändert geblieben«[100]. Die gleichen Familien wie unter Lorenzo blieben auch nach 1494 dominierend im Finanzausschuß. Im Gran Consiglio versucht das Kleinbürgertum, durch eine drastische Steuerreform die indirekten Steuern »auf die abzuwälzen, die sich im vergangenen Staat bereichert hatten«[101], denn »die kleinen, die nur vom Handwerk leben, sterben vor Hunger«, wenn sich das Steuergesetz nicht ändert[102]. Doch auch die eindeutig gegen die Aristokratie gerichtete Steuerreform steigert die Schwierigkeiten eher noch. Der andauernde Krieg um das abgefallene Pisa, die Zahlungen an den französischen König und die Absatzschwierigkeiten verstärken die seit Lorenzo schwelenden ökonomischen Schwierigkeiten zu einer schweren Krise, die möglicherweise »von der Oligarchie – den Kapitalisten – willentlich gefördert wurde, um die Opposition gegen den governo popolo zu stärken«[103]. 1496 beschuldigt Savonarola die Primati, nicht im öffentlichen Interesse zu handeln, und fordert sie ohne Erfolg zu zinslosen Darlehen an die Staatskasse auf.[104] Bei steigenden Lebensmittelpreisen und erhöhter Arbeitslosigkeit ergibt sich ein düsteres Bild: »Krankheiten waren in der Stadt ausgebrochen, der Verkehr stockte, unbeschäftigte Arbeiter durchzogen mit Kundgebungen des Mißvergnügens die Straßen; die Truppen, die man in Sold hatte, konnten nicht bezahlt werden.«[105] Daneben machen sich Ermüdungserscheinungen in der Popolarpartei bemerkbar; der anfängliche Elan ist zerschlissen.[106] In diese Situation fallen die Verbrennungen der Eitelkeiten am 7. 2. 1497 und 27. 2. 1498. Zwar ist Savonarola auf der Höhe seiner Macht, aber die »wachsenden Schwierigkeiten machen es notwendig, die Erregung der Menge anzustacheln, und das geschah am Tag des alten Karnevals, mit der großen ›Verbrennung der Eitelkeiten‹.«[107] Die »bruciamenti« stellen eine äußerste Anstrengung dar, kraft eines unübersehbaren Fanals die eigene Position zu stärken und verlorenen Boden wiederzugewinnen.

8 Die Verbrennungen der Eitelkeiten

Sowohl im Januar 1497 wie 1498 waren Savonarola ergebene Signorien gewählt worden; erst mit ihrer Zustimmung konnten die Verbrennungen angesichts ihres provokativen Charakters überhaupt realisiert werden.[108] Den Januar 1497 hindurch hatten die von Savonarola organisierten Kinder und Jugendlichen (»Kinderpolizei«) in Haus- und Straßensammlungen die »Herausgabe aller unehrbaren Schriften, Figuren und Gemälde« gefordert.[109] Über mehrere Tage wurde eine Holzpyramide aufgebaut, auf deren Außenwand

die angesammelten Gegenstände nach genau festgelegter Staffelung drapiert waren. Dieser berechnete, geplante Aufbau war es wohl erstrangig, dem spätere Beurteiler fassungslos gegenüberstanden: Nicht in einem Willkürakt des »rasenden Pöbels«, dem derartige Vorgänge nur zu leicht unterschoben werden konnten, sondern in »schönster Ordnung, so daß sie [die Gegenstände, d. V.] eine wahre Augenweide bildeten«[110], wird die Zerstörung des Glanzes der Epoche nach einem rational festgelegten Plan inszeniert. Die innere Systematik der Stufung dieser Pyramide liegt auf der Hand: Eine Staffelung nach dem Maß der Schädlichkeit der Gegenstände zur Spitze hin, gleichzeitig ein Sinnbild der überwundenen und bekämpften Sozialordnung, der »Tyrannei«. Der pyramidale Aufbau einer »tyrannischen« Gesellschaft findet hier seine fetischistische Bannung durch Demonstration und Zerstörung der Attribute und Herrschaftsmittel einer ehemals herrschenden, zum Putsch bereiten Klasse. Auf unterster Stufe eine Ansammlung von Karnevalskostümen, Perücken, Masken usw. als Erinnerung an die abschließenden Verbrennungen dieser Requisiten bei lorenzeischen Karnevalsfesten, die ihm »das Volk so sehr gewogen [gemacht hatten], daß es jeden Gedanken nach einer unbestimmten staatlichen Freiheit vergessen hatte«[111].

Darüber Bücher antiker und humanistischer Schriftsteller (Virgil, Petrarca und Bocaccio u. a.) – seit jeher Angriffspunkt bildungsfeindlicher Mittel- und Unterschichten – sowie astrologische Literatur, die in dieser Zeit Rationalisierungsmittel des auch für die Bankiers und Großkaufleute letztlich unerfaßbaren ökonomischen Prozesses zu sein scheint; Savonarola hatte sie Zeit seines Lebens bekämpft.

Über dieser Schicht war mit den der ausgestellten Schmucksachen und Toilettenutensilien eine Brandmarkung des Kults mit dem eigenen Körper gemeint, »gegen den alle schon seit dem 13. Jahrhundert sich häufenden Aufwandsverbote einen ebenso verzweifelten wie vergeblichen Kampf kämpften«[112]. Er war zu einem später nie wieder erreichten Ausmaß Bestandteil öffentlichen Lebens geworden und hatte sich auf das gesamte Bürgertum ausgeweitet.[113] Die Verbrennung dieser Gegenstände ist Fortsetzung jener Anti-Luxus-Politik auch unter Savonarola, denn schon »die Strenge, mit welcher die Luxusgesetze durchgeführt wurden, erschien wie eine Rache der weniger Begüterten gegen die Reichen«[114].

Auf den höher gelegenen Stufen der Pyramide folgten Musikinstrumente und Spiele aller Art. Die Glücksspiele stellen einen Reflex der risikoreichen Kapitalunternehmungen der Bankiers und Großkaufleute in die Schichten hinein dar, die auf Grund ihrer unterentwickelten handwerklichen Produktionsweise das Prinzip der Geldvermehrung im großen Stil als etwas nicht Faßbares, Wunderbares ansehen mußten, das sie im Spiel im Kleinen nachzuahmen versuchten. Als Versuch, ein Stück von dem »Glück«, das den Großkapitalisten die Profite zu sichern schien, durch Glücksspiele zu er-

zwingen, war die Spielsucht zu einer unbezwingbaren Manie geworden; sie malte dem Spieler »die Bilder zukünftigen Reichtums mit einer solchen Lebendigkeit vor, [. . .] daß er das Äußerste dransetzte«[115]. Mit dem ganzen Gewicht ihrer Autorität waren die Bußprediger und – mit erheblichem Erfolg – Savonarola gegen die Spielleidenschaft vorgegangen, die ein ihnen verhaßtes Erwerbsstreben auch in den untersten Schichten verankerte. Die Musik, »unter der Pflege der Medici ganz verweltlicht«[116] – Savonarola erkannte ihr im übrigen eine wichtige Funktion im Gottesdienst zu –, wurde mit den ausgestellten Musikinstrumenten symbolisch mitvernichtet; sie stellt gleichzeitig den Übergang zu den höchsten Stufen der Pyramide dar, auf der Gemälde und Statuen plaziert waren.

Auch das Verbrennen von Kunst kam nicht von ungefähr. Vor dem Hintergrund einer klar definierten Funktion der Kunst im Rahmen eines alle Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens umfassenden sozial-religiösen Systematisierungsversuches mußte Savonarola zu einer prinzipiellen Ablehnung der herrschenden zeitgenössischen Kunstpraxis kommen. Neben der Antikenrezeption, die ihm geeignet erschien, unchristliche Mythologien zu propagieren und erotische Laszivität zu erzeugen, lehnt er umsomehr die Werke ab, in denen selbst in religiösen Motiven stadtbekannte Schönheiten und Dirnen dargestellt wurden.[117] Äußere Prachtentfaltung, geeignet, »die Kontemplation zu zerstören« zugunsten eines rein ästhetischen Genusses, ist Savonarola ebenso verhaßt wie die Stiftung kostbarer Privatkapellen und die Ausstattung von Grabmälern, die er als öffentliche Heuchelei oder Beruhigung eines schlechten Gewissens der »Reichen« denunziert: »Die großen Herren errichten sich prächtige Grabstätten, um in Marmor und Seide zu verwesen, und da sie doch schon in die Hölle fahren, so möchten sie wenigstens in Gräbern mit Bildnissen und der Jungfrau und Heiligen bestattet werden.«[118]

Savonarola trifft damit präzise den Ton, durch den das Kleinbürgertum seine einmal errungene soziale und geistige Position verteidigt; um so verbissener hält es an seiner geistigen Konsistenz durch religiösen Traditionalismus und antihumanistischen Elan fest, als die Reaktion der großen Familien und eine Rückkehr zur »Tyrannis« immer drohender wird. Der Kampf gegen alle antirepublikanischen Kräfte sowie gegen die Kunst, die durch Adel und besitzendes Bürgertum ideologisch verwertet wurde, sind Savonarola eins. Seine Äußerung, daß »jeder die Herren [. . .] straflos in Stücke hauen kann«[119], wenn sie versuchen, die alte Ordnung wiederherzustellen, findet ihr Pendant in der Ablehnung und Zerstörung ihrer unreligiösen, erotischen und prätentiösen Kunst. Die Forderung nach Einschmelzung kostbarer liturgischer Geräte rechtfertigt Savonarola noch mit deren materiellem Nutzen: »Weil alle körperlichen Dinge für den Gebrauch der Menschen geschaffen sind, müssen wir, wenn die Not vor uns steht, die

Kelche zerbrechen und sie den Armen geben [...] Ihr habt viel überflüssige Kelche und Paramente, viele Kreuze und Gefäße von Gold und Silber. Sagt nur: Warum schmilzt man sie nicht ein und warum gibt man sie nicht den Armen? Sicher lieben die Sakramente das Gold nicht.«[120] Die beanstandete Kunst dagegen soll nicht verwertet, sondern ausgeschaltet oder vernichtet werden.[121] Wie man aus der Kirche »die unehrenhaften Bilder entfernen sollte«[122], so aus dem privaten Bereich: »Entferne aus Deinem Hause jene unehrbaren Gemälde [...] jene Götzen, die Du zu Hause hast.«[123] Einmal mehr wird deutlich, daß Savonarola mit der Ablehnung des Luxus einer ihm verhaßten Klasse auch Kunst als Teil desselben abwehrt: »Oh meine Brüder, laßt den Überfluß und Eure Gemälde und nichtigen Dinge!«[124] Auch gegen die ideologische Wirkung von zur Schau gestellten Luxus- und Kunstprodukten versucht Savonarola vorzugehen: »Nehmt hinweg diese Herkulesfiguren und diese eitlen Dinge! Was willst Du mit Minerva oder den heidnischen Bildern machen? Stelle ein Cruzifix hin!«[125]

Schon 1494 spricht Savonarola den Gedanken aus, Kunst, Literatur und Luxusgegenstände nicht nur zu entfernen, sondern zu vernichten: »Ihr, die Ihr Eure Häuser voll habt mit eitlen Dingen, Statuen und unehrbaren Dingen, mit schamlosen Büchern, dem Morgante und anderen Schriften gegen den Glauben, bringt sie nur, um daraus ein Feuer zu machen und Gott zu Ehren zu verbrennen.«[126] Er beruft sich hierbei auf S. Gregor, der »einen großen Geist [hatte] und eine feste süße Lehre; weil das Volk nach Rom ging, um die schönen Sachen zu sehen, ließ er sie zertrümmern«[127].

Die Forderung nach Einschmelzung liturgischer Geräte konnte noch als pragmatische Notwendigkeit hingestellt werden – Kunst jedoch transportiert zu viel von dem Bewußtsein ihrer Auftraggeber, als daß der Angriff auf die Kunst durch die rechtfertigende Hinterlegung eines praktischen Nutzens verunklärt werden könnte. In der Sphäre der Kunst treten sich damit zwei antagonistische Systeme in der Abstraktheit geistiger Auseinandersetzung, aber desto unversöhnlicher gegenüber: Der soziale Kampf hat in dem Maße, in dem er vom praktischen Geschehen fort in die Bereiche des Bewußtseins gerückt ist, an Kompromißlosigkeit und zumindest ideeller Konsequenz gewonnen; Ideologie trifft unverfälscht auf Ideologie.

Der Theorie folgt die Praxis. Über Zahl und Wert der verbrannten Kunstwerke liegen keine genauen Angaben vor; in jüngster Zeit wurde bezweifelt, ob überhaupt Kunstwerke von Rang vernichtet worden seien.[128] Dem Verständnis des 19. Jahrhunderts erschien die Vorstellung von Kunstzerstörung in der Zeit blühender Renaissance derart unerträglich, daß es die Glaubwürdigkeit der Berichte aus dem 16. Jahrhundert verneinte. Insofern sowohl Gegner als Verteidiger Savonarolas aus dessen unmittelbarer Umgebung mehr oder minder ausführlich unter den verbrannten Gegenständen auch Kunst aufführen, kann jedoch an dem Vorfall selbst nicht gezwei-

felt werden. Darüber hinaus ist die Frage nach Qualität und Quantität zweitrangig für das Problem des Iconoclasmus überhaupt; wenn tatsächlich keine »unersetzlichen« Kunstwerke verbrannt wurden, so wäre das am allerwenigsten Savonarola anzurechnen, »der ohne Zweifel selbst die kostbarsten Kunstwerke unzüchtiger Art nicht geschont hätte«[129].

Vasari, der davon spricht, »daß man an diesem Tag so viele Bilder und nackte Figuren, zum Teil von vortrefflicher Meisterhand« verbrannte, »daß es ein großer Schaden war, besonders für die Malerei«[130], daß Lorenzo de Credi und Fra Bartolomeo ihre Aktstudien eigenhändig den Flammen übergaben, wird die Angaben bereits von Chronisten aus dem frühen 16. Jahrhundert bezogen haben. (Die folgenden Berichte über die Verbrennungen der Eitelkeiten entstanden sämtlich zwischen 1498 und 1515.) Burlamacchi[131] berichtet, daß die höchsten beiden Stufen der Pyramide von kostbaren fremden Stoffen mit erotischen Szenen ausgeschlagen waren, auf denen »eine große Anzahl von Figuren und Portraits der schönsten florentiner Frauen sowie anderen [Werken] von der Hand ausgezeichneter Maler und Bildhauer«[132] drapiert waren. Ein unbekannter Schriftsteller, Pseudo-Burlamacchi, spricht davon, daß »fremde kostbare Tücher, Gemälde mit den schönsten Figuren voller Unzucht« die obersten Stufen bedeckte, »Skulpturen von schönsten antiken Frauenfiguren, von unerhörter Wohlgestalt, Römerinnen und Florentinerinnen – ausgeführt von den großen Meistern der Skulptur, wie Donatello und Ähnlichen«[133]. Auch Parenti – ein Gegner Savonarolas – erwähnt in einer knappen Behandlung des Tagesablaufs »Papier mit unzüchtigen Figuren« (vermutlich Skizzen) sowie »Tafelbilder, Skulpturen«[134]. Nardi nennt ebenfalls »Skulpturen und Malereien«[135], Aquarone »Büsten von schönsten Frauen aus der Antike«[136]. »Bilder und edelste Skulpturen« werden von Burlamacchi,[137] »Skulpturen und Gemälde von wunderbarer Schönheit« von Pseudo-Burlamacchi[138] unter den Gegenständen von besonderem Wert aufgeführt, der auf dem Scheiterhaufen 1498 noch gesteigert scheint. Die Pyramide schien »mehr und sehr viel reicher geschmückt als die erste«[139]. Landucci[140] behandelt die Verbrennungen nur kurz und erwähnt unter anderem »nackte Figuren und ›tavolieri‹«; Somenzi, ein ausländischer Kaufmann, berichtet in einem Brief auch von »Bildern«, die verbrannt wurden.[141] Darüberhinaus führt Burlamacchi »einige antike Frauenfiguren, und die schönsten – die schöne Bencina, die Lena Morella, die schöne Bina, die Maria de Lenzi und andere Marmorskulpturen der tüchtigsten Bildhauer«[142] auf, denen Pseudo-Burlamacchi noch »Bildnisse der anderen Römerinnen, wie Lukretia, Faustina, Cleopatra und ähnliche«[143] hinzufügt.

Ein venezianischer Kaufmann bot für die gesamte Pyramide den erheblichen Betrag von 20 000 Gulden.[144] Es zeugt von dem ungebrochenen zumindest geistigen Überlegenheitsgefühl der Savonarola-Partei, daß sie in

einer Zeit größter wirtschaftlicher Schwierigkeiten als Antwort auf dieses Handelsangebot in einer verachtungsvollen Geste das Bild des Kaufmanns an oberster Stelle mitverbrennt.

Das die Pyramide krönende Bild einer Karikatur des Karnevals stellt den konkretesten Bezug her zu Lorenzo, unter dem der Karneval mehr noch als im übrigen Italien zu einer glänzenden Institution geworden war. Ein nicht mehr nachzuvollziehendes Ausmaß öffentlichen Lebens nimmt die karnevalistische Festlichkeit bis ins 15. Jahrhundert ein; der »Karneval ist die umgestülpte Welt,«[145] in der es dem Menschen ermöglicht wird, zeitlich begrenzt und folgenlos aus dem Alltagsleben zu fliehen, um es desto widerstandsloser ertragen zu können. Selbst Zeitgenossen berichten, daß »Lorenzo [...] mit erfinderischem Geiste [...] für rauschende Festlichkeiten, Belustigungen und Vergnügen aller Art [sorgte], um das Volk zu zerstreuen und über den Verlust seiner Freiheit hinwegzutäuschen [...]. Mit besonderem Prunk stattete er die Faschingsfeste aus [...], die oft bis tief in die Nacht hinein andauerten und die Straßen mit Schaulustigen füllten.«[146] Lorenzo selbst hatte es oft ausgesprochen: »Brot und Feste halten das Volk ruhig.«[147] Unter anderem aus diesem Grunde ist Lorenzo für Savonarola der Inbegriff politischer und moralischer Verwerflichkeit; unmittelbar ihm gilt die Äußerung, daß es bei republikanischer Verfassung »nicht so [ist], wie viele Dumme sagen, daß das Volk in guter Laune gehalten werden will. Du mußt wissen, daß dies in den Tyranneien der Fall ist«.[148] In ›Die Staatstheorie‹ spricht Savonarola wiederum vom »Tyrannen«, der »das Volk mit Schauspielen und Festen beschäftigt, damit es an sich selbst denkt, nicht an ihn«[149]. Konsequenterweise werden die Faschingszüge nach der Revolution abgeschafft; doch es entsteht ein Vakuum, das Savonarola durch christliche Prozessionen auszufüllen versucht. 1496 hatte eine Kinderprozession stattgefunden, 1497 aber zieht bereits die gesamte Anhängerschaft Savonarolas in mehrstündiger Prozession durch die Stadt, deren Höhepunkt die Verbrennung des Scheiterhaufens bildet, während »unter dem unbeschreiblichen Jubel des Volkes« die Glocken des Signorienpalastes geläutet und die Trompeten der Signorie geblasen werden: Eine Demonstration gegen den mediceischen Karneval unter Ausnutzung fast aller seiner Formen; gleichzeitig eine Warnung an alle Medici-Anhänger.

Neben der Karikatur des Karnevals berichtet Burlamacchi von einer Darstellung der sieben Todsünden als Beigabe einer Teufelsfigur mit einer »widerlichen Schlange«[150] auf der Spitze der Pyramide. Zahlensymbolisch verweisen auch die sieben Stufen der Pyramide auf die Todsünden und liefern eine übergreifende Bedeutungsunterlage mit der nochmaligen Versicherung, daß teuflisch ist, was verbrannt wird und wofür die verbrannten Gegenstände stehen.

Im Jahre 1497 wachsen die inneren und äußeren Schwierigkeiten bei sich versteifendem Widerstand der Frate-Partei; im Mai wird ein Tumult im Dom, in dessen Verlauf Savonarola erstochen werden sollte, niedergeschlagen. Zwei aufeinanderfolgende Mißernten hatten die Lebensmittelpreise ins Unerträgliche steigen lassen; in den Straßen von Florenz herrschten Hunger und Seuche[151]. Nach der Exkommunikation im Jahr 1497 ist Savonarolas Stern im Sinken. Während sich die Gegner immer offener formieren, fassen auch die Anhänger Savonarolas noch einmal alle Kräfte zusammen. Am 11. 2. 1498 bricht Savonarola das ihm auferlegte Predigtverbot und erklärt seine Bereitschaft, zu sterben wie zu kämpfen: »Ich sage Euch: Eine glorreichere Zeit war niemals und nie eine glücklichere als gegenwärtig, denn glorreiche und große Dinge wollen wir bewirken, und Gott wird uns beistehen. Wir haben das Schlachtfeld betreten und wollen kämpfen und siegen um jeden Preis.«[152] Am 27. 2. versammeln sich noch einmal alle Anhänger Savonarolas zur zweiten Verbrennung der Eitelkeiten; längst war klar, daß »sie nicht mehr als eine bloße Glaubensgemeinschaft angesehen werden konnten; sie bildeten eine politische Partei«[153]. Als Höhepunkt einer Folge von Handlungen, die sich über den ganzen Tag erstreckten, sind die Verbrennungen der Eitelkeiten religiöse Zeremonie, politische Demonstration und Gesamtkunstwerk zugleich und stellen doch nur den Schwanengesang Savonarolas dar. Schon die Prozession wird durch Compagnacci gestört: Sie stehlen den Kindern Christuskreuze, bewerfen den Zug mit Steinen, toten Katzen und Unrat; am Abend feiern sie ein glänzendes Fest[154]. Mit dem Kampf um den Karneval ist auch die politische Auseinandersetzung in ihre entscheidende Phase getreten. Durch eine fingierte Feuerprobe wird Savonarolas Glaubwürdigkeit zerstört, seine Partei zerfällt; er selbst wird den wirtschaftlichen und politischen Angeboten des Papstes[153] geopfert und der Inquisition übergeben, die ihm den Prozeß macht. Auf demselben Platz, auf dem Savonarola seine Gegner gleichnishaft vernichtete, läßt sie ihn zusammen mit zwei seiner treuesten Anhänger verbrennen. Was Savonarola in dem Scheiterhaufen symbolisch zum Ausdruck brachte, wird unerbittlich in der Reaktion an ihm selbst vollzogen.

9 Bewertung

Die Sitte, zum Schluß des Karnevals ein Feuer zu entzünden, ist »zutiefst ambivalent [...]. Es ist ein Feuer, das die Welt zerstört und gleichzeitig erneuert [...]. Der europäische Karneval kannte eine Vorrichtung, die ›Hölle‹ genannt wurde [...]. Der Karneval endete mit der feierlichen Verbrennung dieser Hölle.«[156] Auch Savonarolas bruciamenti sollten den Umbruch zu einer neuen Zeit, frei von jeder Tyrannis, andeuten. »Frei von jeder Tyran-

nis«, heißt bei Savonarola idealiter Mittelstandsdiktatur – die zur damaligen Zeit weitreichendste objektiv verwirklichbare Demokratie. Obgleich die Verbrennungen eher das Ende als den Sieg Savonarolas ankündigen, geben sie doch als ein verzweifelter Versuch, die drohende politische Reaktion symbolisch abzuwehren, eindringlich darüber Auskunft, daß eine Epoche, die die Nachwelt als eine Sternstunde der Menschheit anzusehen sich gewöhnt hat, für Savonarola und mit ihm einer breiten Volksschicht Inbegriff alles Tyrannischen, »Hölle« war, die zerstört werden mußte. Daß Kunst an oberster Stelle dessen erscheint, was die Tyrannis repräsentiert, ist geeignet, mit seltener Drastik die Funktion von Kunst in der entwickelten Klassengesellschaft, wie sie im Florenz des 15. Jahrhunderts vorliegt, zu dokumentieren.

Analog zum Vorgang, daß die religiöse Fundierung von Herrschaft brüchig wird, speist sich der Herrschaftsanspruch des Großbürgertums aus seiner Affinität zur Kunst, die sich damit – noch im religiösen Themenbereich – nach der Ersatzkategorie Schönheit und ikonographischen Inhaltsformeln, deren Kennerkreis sich beständig verringert, auszurichten beginnt. Der Umgang mit Kunst wird (früher und in einem anderen Sinn als Habermas dies für das 18. Jahrhundert konstatierte)[157] zur sublimen Form sozialer Selbstversicherung, indem sich diese Schicht im Bereich der Kunst als naturhaft privilegierter Träger von Kultur und Garant von Ordnung schlechthin zu erfahren vermag. Wenn das Bürgertum des 19. Jahrhunderts der Kategorie »Schönheit« gedankliche Altäre errichten wird, erreicht ein Prozeß seine Klimax, über dessen Wurzeln und sozialen Implikate uns die Verdammung alles Ästhetischen durch Savonarola Auskunft gibt.

Zu dieser Vereinnahmung von Kunst in den Prozeß der antagonistischen Aufdifferenzierung der Gesellschaft bildet ihre Negation, Zerstörung die dialektische Kehrseite, die dann in Klassenkunst nicht verloren ist, wenn sie Elemente ihrer eigenen Sprengung in sich mitformuliert – das ist ihre Dialektik. Die Materialisierung dieses Moments *mittels* Kunst und nicht *in* ihr selbst, läge vor bei den Künstlern, die ihre Blätter in den Scheiterhaufen warfen. Von ihnen führt eine Linie zur »Antikunst« des 20. Jahrhunderts; unterschiedlich ist die Kompromißlosigkeit, in der die Negation geleistet wird. Im 15. Jahrhundert fiel es leichter, Kunst zu vernichten, weil sie noch nicht in dem Maße in die sakralen Bereiche »affirmativer Kultur« erhoben war wie die Kunst seit dem 19. Jahrhundert; das macht ein Verständnis der Verbrennung der Eitelkeiten heute so schwierig. Ein über Moralismen hinausgehendes Urteil über die bruciamenti hätte von der Wertung des Aufstandes auszugehen, dessen Träger das Kleinbürgertum, dessen Agitator Savonarola war.

Das Kleinbürgertum weist vorwärts und wirkt retardierend zugleich; es ist zu stark, um einen reinen Absolutismus zuzulassen und zu schwach, um

eine Diktatur etwa nach Genfer Muster (Calvin) zu errichten; zu schwach zumindest gegenüber den ausländischen Mächten, die den Widerstand der Bürger gegen die Medici brechen – lange nach dem Tod Savonarolas (1512). Zweischneidig wie die Bewertung der historischen Dynamik dieser Bewegung muß das Urteil über ihr Kunstverständnis und die bruciamenti ausfallen.

Die kunstzerstörende Aktion setzt die Erfahrung voraus, daß der zu vernichtende Gegenstand als Korrelat all dessen verstanden wird, wogegen sich das Vorgehen im Kern richtet, sowohl bei denen, die mit dieser Kunst identifiziert werden, als auch bei denen, die mittels der Kunstzerstörung jene geistig und symbolisch zu vernichten versuchen. So eindeutig der Fetischcharakter der Kunst damit erkannt ist und bekämpft wird, so unabdingbar sind die Akteure der Kunstvernichtung ihrerseits noch gebannt von diesem; indem sie ihn zerstören, setzen sie zugleich einen neuen: Den Scheiterhaufen, in dem ihre eigenen Vorstellungen so irrational kulminieren wie die ihrer Gegner in der Kunst. Horkheimer führt diesen Vorgang darauf zurück, daß »die Massen« objektiv nöch nicht in der Lage sind, ihre Bedürfnisse anders als über »dem Umweg über fetischisierte Personen und Ideen«[158] zum Ausdruck zu bringen. In diesem Sinne haben die Faszination Savonarolas wie die Verbrennung der Eitelkeiten Fetischcharakter als notwendigen Ausdruck einer sozialen Bewegung, die ein ihr gemäßes Bewußtsein nicht anders als in religiösem Traditionalismus und einer kunst- und bildungsfeindlichen Haltung herausbilden konnte, in der jedoch in der Negation eines bis dahin herrschenden Bewußtseins Momente angelegt sind, die in die Zukunft verweisen.

Martin Warnke

Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535

1 Die These vom Massenwahn

»Als ich zu Frankfurt im Frühjahr 1849 die ersten Anfänge einer ernsthaften Revolution sah, faßte ich den Gedanken, eine Geschichte des Münsterischen Aufruhrs, der einzigen wirklichen und vollständigen Revolution auf deutschem Boden zu schreiben.«[1] Die Feststellung des Abgeordneten aus dem Kreis Braunsberg im Frankfurter Parlament, Carl Adolf Cornelius, daß es sich bei dem Münsterischen Aufruhr um »die einzige wirkliche und vollständige Revolution auf deutschem Boden« handle, aktualisiert bis heute jedes Urteil und Interesse an den kurzlebigen und lokalen Ereignissen der Jahre 1534–1535.

Da Friedrich Merschmann von den »geheimen atheistischen und communistischen Verbindungen« in Deutschland und der Schweiz gehört hatte, stellte er 1847 erstmals das Reich der Wiedertäufer unter den Aspekt einer »Geschichte des Communismus im sechzehnten Jahrhundert«.[2] Weil sich dem etablierten Bürgertum die Gefahren, die von unten drohten, im Kommunismus verkörperten, verschob sich in der historischen Sicht das revolutionäre Subjekt: In Münster sollten sich nicht die Emanzipationsbestrebungen eingeschränkter Bürger, sondern die »natürlichen Leidenschaften der urtheilslosen sinnlichen Menge« artikuliert haben.[3] Hatte nach Ludwig Keller »die kurzsichtige Staatskunst der herrschenden Klassen« die Schuld daran zu tragen, daß seinerzeit in Münster die Massen nicht rechtzeitig zur Ruhe gebracht worden waren, so sollte dies durch weitsichtige Staatskunst im Deutschland der Sozial- und Sozialistengesetze gelingen. Der Rückblick auf Münster verpflichtete zur Bereitstellung exemplarischer Präventivmittel gegen jede revolutionäre Bewegung, denn mit der Pariser Kommune war erneut die Erfahrung gemacht worden, daß »schließlich gleichfalls der unterste Pöbel alle gemäßigten Elemente niedergeworfen und ein Regiment nach seinen Idealen aufgerichtet hat«.[4]

Nachdem jedoch Karl Kautsky 1895 die Münsteraner Wiedertäufer unter die »Vorläufer des Sozialismus« aufgenommen hatte, sonderte 1905 Max Weber die in eine »eschatologische Richtung« abgeirrten Münsteraner aus und erhob die pazifizierten, vom Odium Münsters gereinigten Wiedertäufer zu Paten eines kapitalistischen Geistes.[5] Von ihren Glaubensbrüdern iso-

liert, konnten die Münsteraner Wiedertäufer und ihr »Kommunismus« nach den Novemberrevolutionen von 1918 Gegenstand eines konzentrierten Studiums werden.[6]

Und als die Angst vor Chaos und Untergang der bürgerlichen Ordnung sich in den Faschismus flüchtete, steigerte sich auch die Münsteraner Episode von 1534/35 zum Trauma des »Aufflammens eines mittelalterlichen Bolschewismus und seines Niederbruchs«. Der Provinzialkonservator von Münster lancierte 1933 einen Zyklus von Kohlezeichnungen, welche Ida C. Ströver über die Wiedertäuferzeit gefertigt hatte, mit der Absicht, »dem deutschen Volk in seinem Abwehrkampf gegen den Bolschewismus die Schrecken einer ähnlichen Gewaltherrschaft mit eindringlicher Wucht vor Augen zu führen«[7]. Die blinde Masse war für jede Rolle brauchbar geworden; nach dem Kriege taugten die Münsteraner Wiedertäufer dann auch zur Analogie für den nationalsozialistischen Massenwahn.[8]

Das vierte Bild jenes Ströverschen Zyklus illustriert den wiedertäuferischen Bildersturm (Abb. 4). Vor einem spätromanischen Kirchenportal brennt lichterloh das Feuer, in das ausgemergelte, fanatisierte Männer und Weiber Bilder, Bücher und Skulpturen werfen. Die brutalisierten Figuren, die in der klassischen Komposition des Dreiecksschemas agieren, reproduzieren das Klischee einer Renaissancegewalt, die seit der Jahrhundertwende das gebildete Bürgertum faszinierte. Obwohl der gleiche Provinzialkonservator in den gleichen Jahren im Auftrage des Provinzialverbandes das unbestechlich sachliche Inventarwerk von Max Geisberg herausgab[9], das eine differenzierte Beurteilung des Bildersturms erlaubt hätte, wurden im populären ›Kunstheft‹ alle Motive irrationaler Agitation eingesetzt: »Wovor der gotische Mensch in ehrfürchtiger Scheu als sinnenfrohe Blüte seines Glaubens kniete« – so heißt es im Begleittext zur Bildersturm-Illustration – dort »tobten Wildheit, Habsucht und Begehrlichkeit ortsfremder Pöbelhaufen, alles zerstörend, plündernd und raubend durch ihre [scil. der frommen und heiligen Stätten] Hallen«. Vor der Kultur fordert man »ehrfürchtige Scheu«, seitdem der Respekt vor Kultur zum Instrumentarium der Herrschaft über kulturlos gehaltene Massen gehörte. Jeder Angriff auf die Kultur war von der Habsucht und Begehrlichkeit eines wurzellosen Mob diktiert. Die Stigmatisierung der Massen soll jedoch nur das ehrfürchtige Schuldbewußtsein erzeugen, das den Herrschenden den Raum für die Ausübung ihrer Barbarei freigibt. Während man einem Pöbel Zerstörungswut vorhält, hält man sich bereit für das eigene Vernichtungswerk. Doch nicht erst im Dritten Reich wurde Kunst offiziell verschleudert oder vernichtet. Wie andernorts, so ist auch in Münster seit dem 19. Jahrhundert in einem solchen Ausmaß beseitigt, zerstört und verkauft worden, daß schon Zeitgenossen ein Vergleich mit den Wiedertäuferzeiten angebracht schien.[10]

Einige solcher Aktionen um den Dom seien erwähnt: Im Westchor

werden 1857 zwei Epitaphien abgenommen, vier steinerne Säulen werden für 157 Reichstaler versteigert [›Inv.‹ V, S. 155]. Die im Paradies außen angebrachte Adam und Eva-Gruppe wird 1863 durch ein Gitter den Blicken der Passanten etwas entzogen, im darauffolgenden Jahr jedoch entfernt und dem Museum geschenkt (ebda 56, 72). Am 2. 7. 1877 wird angeordnet: »Die nur gepflasterten Stellen des Paradieses sollen mit den in der Mitte befindlichen Steinen geflurt, letztere durch Leichensteine aus dem Alten Dome geflurt werden« (ebda 56). Am 1. 3. 1862 wird beschlossen, den Lettner des 16. Jhs. zu beseitigen. Am 14. 1. 1875 werden die neun Engelsfiguren nebst der Steinbrüstung des Engelsganges zum meistbietenden Verkauf ausgesetzt (ebda 106, 114). Die Preußische Regierung hatte schon 1834, aufgrund einer Empfehlung Schinkels, den Abbruch der »Roten Mauer«, ein von Schlaun konzipierter Abschluß des Raumes zwischen Paradies und Johanneschors, nahegelegt, was dann 1842, gelegentlich eines Besuches des Königspaares, auch verwirklicht wurde; 1851 wird »der freie Platz zu Viehmärkten benutzt« (ebda 196). Schlauns schöner Vorhof vor dem Westportal wird 1873 niedergerissen, das Eisengitter verkauft (ebda 46 f.). 1902 hatte man das Westfenster mit Butzenscheiben verglast, 1904 jedoch wird es durch ein von Kaiser Wilhelm II. geschenktes Glasgemälde ersetzt, welches die Begegnung Kaisers Karls d. Gr. mit dem Papst Leo und dem hl. Ludger zeigt (ebda 46). Von den Altären wird 1881 der Cäcilien- und Dorotheen-Altar an den Altertumsverein für 60 Mark verkauft [›Inv.‹ V, S. 238]. Seit 1810 dachte man daran, die Bronze-Grabplatten zu verkaufen, begnügte sich jedoch damit, sie 1894 zu beseitigen (1921 an den Seitenschiffwänden wieder angebracht). Der Band Dehio ›Westfalen‹, München 1969, berichtet mit fast trotziger Sachlichkeit über die stupide »Lösung«, die man nach dem Kriege unter Beseitigung des spätgotischen Portals für die Giebelwand im Westchor gefunden hat (S. 354), und respektiert auch die liturgischen Notwendigkeiten, die zu dem allgemeinen Revirement der überlieferten Ausstattung geführt haben (S. 361), fühlt sich jedoch zu solcher Nüchternheit nicht mehr angehalten, wo es von dem spätgotischen Sockel unter dem riesenhaften Christophorus heißt: »*leider* von den Wiedertäufern beschädigt« (S. 365). (Wenigstens das Kapitell scheint nicht von den Wiedertäufern, sondern im 17. Jahrhundert, als der Domprobst von Vördern zu Darfeld seine Wappen anbringen ließ, beschädigt worden zu sein.)

Im Münster der Wiedertäufer war es nicht die »Masse« im Sinne eines Lumpenproletariats, die in irgendeiner Phase des Geschehens initiativ oder auch aktiv wurde. Die Protagonisten sind vielmehr die verarmten oder von Verarmung bedrohten Schichten innerhalb der bürgerlichen Klasse selbst. Ein Überangebot an Edelmetallen infolge der Entdeckungen neuer Minen, neuer Schürfverfahren und neuer Kontinente, hatte Mitteleuropa in eine

Inflation gestürzt, aus der nur die potentesten Konsortien noch Nutzen zu ziehen vermochten. Bei gleichbleibenden Löhnen registrierte man Preissteigerungen bis zu vierhundert Prozent und einen Wertverlust des Goldguldens von etwa vierzig Prozent. Die Mißernte von 1529 und die Folgen einer verheerenden Seuche verschärften in Münster die Krise zusätzlich. Betroffen waren alle Ränge und Stände der Gesellschaft: Der Bischof, der zugleich Stadt- und Landesherr war und der seinen Geldbedarf durch zusätzliche Schatzungen, Steuererhebungen, zu decken suchte; der Adel, der im Domkapitel sein Machtreservat hatte, sowie die der Aristokratie assimilierten Erbmänner (Patrizier) der Stadt, deren Einkommen aus Privilegien, Landbesitz und Grundrenten schrumpfte; die Honoratioren, also die maßgebende Schicht der Kaufleute, Tuchmacher und Gildemeister, welche das Patriziat seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in der Regierung der Stadt praktisch ausgeschaltet hatten, die ihre Profitchancen in der Krise durch die Rechte und Ansprüche von Bischof, Adel und Patriziat eingeschränkt sahen, und die zugleich durch die Herrschaft ihrer Gesamtgilde über die in ihr zusammengeschlossenen siebzehn Einzelgilden dem Druck von unten ausgesetzt waren; unten kämpften die kleinbürgerlichen »Gildenleute«, also die Mitglieder der Einzelgilden, zusammen mit der »Gemeinheit«, in welcher sich die nicht organisierten Gewerbetreibenden mit den Knechten, Gehilfen oder Beamten ohne Bürgerrecht formierten, gegen die im wesentlichen von ihnen zu tragenden Steuerlasten, gegen die Vorteile der »opulentiores« und gegen das eigene Absinken in die mittel-, recht- und einflußlose Klasse der »pauperes«. Heute wissen wir, daß in allen Phasen vor und während der Wiedertäuferherrschaft in Münster »die niederen Schichten nicht die Träger des Täufertums waren«, sondern in ihm »die Oberschicht des Bürgertums, nämlich die Honoratioren, überdurchschnittlich vertreten ist«[11], darunter in einer Hauptrolle der in seinem Wohlstand gefährdete Kaufmann Bernd Knipperdollinck.[12]

Eine Gruppe von Honoratioren nutzte die Gärung in den Unterschichten und die daraus resultierenden religiösen Ausdrucksformen zur Sicherung ihrer Stellung innerhalb einer antagonistisch auseinanderbrechenden Interessenkonstellation auf oberer gesellschaftlicher Ebene. Die Honoratiorenschicht hatte das Luthertum in Münster eingeführt und zugleich den Kompromiß mit der bischöflichen Obrigkeit gesucht, von der sie größere ökonomische Bewegungsfreiheit forderte. Ein Teil der Honoratiorenschicht radikalisierte sich mit der wachsenden Intransigenz des Bischofs; man trieb in den »Aufruhr« und fand im Täufertum das Mittel, das den Tatbestand erfüllte: Durch Reichsgesetz waren die Anabaptisten seit 1528 zu Aufrührern erklärt und nicht mehr, wie sonst die Ketzer, zuerst vom geistlichen, sondern gleich vom weltlichen Gericht abzuurteilen.[13] Damit war die Täuferbewegung zwangsweise politisiert und konnte zu einem Sammelbecken

für obrigkeitsfeindliche politische Opposition werden. Im Februar 1534 gewann die extremere Honoratiorengruppe, die sich mit den kleinbürgerlichen Unterschichten verbündet hatte, die Ratswahl, vertrieb die bis dahin bestimmenden Geschlechter aus der Stadt und sanktionierte das seit Anfang 1533 in Münster Fuß fassende Täufertum als eine verbindliche Glaubensform. Im Gefolge seiner Radikalisierung mußte die maßgebende Gruppe der Honoratioren, zumal man sich seit März 1534 in einer angespannten Belagerungssituation befand, gelegentlich die Grenzen ihres klassenspezifischen Interesses überschreiten. Diese Überschreitungsakte, mit denen Bürger die festgesetzten Grundlagen ihrer Existenz verleugnen, zählen zu denjenigen Punkten, auf die die zeitgenössische und postume Anklage und Verdammung den Finger zu legen pflegt. Neben der Gütergemeinschaft, der Abschaffung des Geldes, sowie der Einführung der Vielweiberei gehören die Bilderstürme zu diesen Anklagepunkten, die, weil sie ein Moment von Wahrheit enthalten, als Ausbruch eines Wahnes hingestellt wurden.

2 Theorie und Praxis bürgerlicher Bilderstürme

Kritik an der Bilderverehrung hat es seit Bestehen der christlichen Kirche immer schon dort gegeben, wo aufgeklärte Kirchenmänner an blinder Idolatrie, am magischen Bildfetischismus Anstoß nahmen. Durch Sentenzen wie die, das Bild sei nützlich als ein Buch für Analphabeten (picturae liber idiotarum), oder durch anspruchsvolle Belehrungen, die Verehrung dürfe nicht dem Bild als einem materiellen und von Menschenhand hergestellten Artefakt, sondern lediglich dem Prototyp zukommen (honor refertur ad prototypa), dem Urbild, »so durch dise bildtnuß uns verzeichnet und bedeut wirt«, hatte man die Existenz religiöser Bilder zu rechtfertigen und ihrem Mißbrauch vorzubeugen versucht.[14]

Die Bilderfeindlichkeit in der Reformation brauchte nur altüberlieferte Argumente zuzuspitzen, wo sie für eine Abschaffung der Bilder plädierte. Das bürgerliche Vertrauen in das neue Medium der Druckschrift spiegelt sich in der heftigen Polemik gegen die Gleichrangigkeit der Information von Schrift und Bild. Ohne Rücksicht zu nehmen etwa auf Dürer, dem er doch einen Traktat gewidmet hatte, stellt Karlstadt 1522 die Unbildung der Künstler heraus, die ja, wenn ihre Werke belehren sollten, ebenso schriftkundig sein müßten wie die Gelehrten, was aber nicht der Fall sei: »Wer darff sagen, das Bilder nutz sind, wan yre Bildmacher unnutz seind? Nyemand.« Hinter der Empfehlung von Bildbelehrung sieht Karlstadt eine gezielte Verdummungsabsicht: »Ich mercke aber, warum die Bepst soliche bucher den Leyen fur gelegt haben. Sye haben vermerckt, wan sie die

Schefflein yhn die bucher furtten yhr grempell merckt wurd nicht tzunehmen. Und man wurt wellen wissen, was gottlich oder ungotlich, recht oder unrecht ist.«[15] Hinter dem bilderlosen Aufklärungsprogramm steht das Ziel, die bürgerliche Vorstellung von dem, was »recht oder unrecht ist«, durchzusetzen. Der Pfarrer Conrad Schmid hat sich in der Züricher Bilder-Disputation von 1523 die vorsichtige Frage erlaubt, ob man nicht für eine Übergangszeit, bis die »inwendigen, abgötischen bild uß dem hertzen« der Unwissenden verschwunden seien, so daß sich jene »ußwendigen bilden« von selbst erledigten, die kunstdidaktischen Hilfsmittel mit Rücksicht auf die Hilflosigkeit der Unbelehrten zulassen sollte, da man »dem schwachen sinen stab, daran er sich hept, nicht uß der hand ruissen sol«. Doch antwortet ihm Zwingli konsequent und irrational zugleich, daß es die beabsichtigte Schuld der katholischen Priester gewesen sei, die armen Leute »der gschrifft onwissend« zu lassen, so daß die Bilder als »stäb oder stecken der blöden« fungieren konnten; im übrigen aber gelte für die Bilder: »das gott verbotten hat, das ist nit ein mittelding«[16].

Die Rigorosität in der Theorie bricht sich jedoch in der Praxis immer wieder zum »mittelding«. Karlstadts weitverbreiteter Traktat über die »Abtuhung der Bilder« – dem Grafen von Passau gewidmet – begründet die vom Wittenberger Magistrat durch Karlstadts Zutun am 24. 1. 1522 erlassene »Ordnung«, worin auch die Beseitigung der Bilder aus den Kirchen verfügt wird. Als aber Karlstadt selbst dem Abräumen der »Olgetzen« bilderstürmerische Züge gibt und den Vorgang 1524 in Orlamünde erneut inszeniert, verschreckt er die evangelischen Bürger. Luther, der ohne Aufhebens die Bilder hatte wegräumen lassen, schwenkt jetzt in eine freundlichere Haltung gegenüber den Bildern ein.[17] Auch in Zürich fand man sich 1523, trotz der deutlichen Worte in der Bilder-Disputation und obwohl die den offiziellen Verlautbarungen zugrundegelegte Schrift des Ludwig Hätzer zu dem Schluß gekommen war: »Gott heißt die bild zerbrechen«, zu einem recht milden, von Zwingli selbst redigierten »Ratschlag«: Man solle in den Kirchen die Flügelaltäre zuklappen, da man sie soundso zur Fastenzeit schließe und die Bilder verhänge, im übrigen aber mahnt man, »das nieman ghein bild weder yn noch uus den templen tuon sol, er hab sie denn zuovor darin geton, oder so eine gantze kilchhöre (Kirchengemeinde) mit merer hand (mit Mehrheit) sy erkannte darus ze tuon, und das alles ohne schmach, spott und allenfantz (Mutwille) und alles, das muotwilliklich ieman verergren mag«[18]. Der Eigentümer oder Stifter eines Bildes also genoß Eigentumsschutz; nur er selbst durfte es wegnehmen. Man hatte die Disputation anberaumt, nachdem drei Männer das von einem Müller aufgerichtete, große Holzkruzifix beseitigt hatten, um es, wie sie angaben, den Armen zuzuwenden. In der Disputation hatte Zwingli die starken Worte gesagt: »Darumb so sind die bild nit zuo dulden under den Christen;

dann sy sind ein rechter, warer grüwel vor den ougen gottes, bsunder die guldinen und silberinen götzen. Das ist ein rechter, warer diebstal; dann das guot gehört den armen. Dahyn ist's ggeben; hierumb sol es wieder dahyn gewendt werden.« Trotz dieser eindeutigen Stellungnahme fällt der Rat am 4. 11. 1523 das Urteil *gegen* die gefangen gehaltenen Männer. Sie wurden bestraft, der Anführer, Klaus Hottinger, zu zwei Jahren Verbannung verurteilt – nicht, weil sie ketzerisch gehandelt, sondern weil sie sich am übergeordneten bürgerlichen Eigentumsbegriff vergangen hatten[19], welcher für den bürgerlichen Bildersturm konstitutiv bleibt. In Minden hatte sich im Herbst 1529 eine Demolierung der Klöster gegen die Nutznießer fürstbischöflichen Regiments gerichtet. Auf eine Initiative der Zünfte hin wurden die Martini- und Johanniskirche in Besitz genommen, deren Kleinodien, Siegel und Briefe verschlossen, die Abtei zu Wohnungen für arme Bürger bestimmt. Man verpflichtete Klöster, einen Teil ihrer Einkünfte herauszugeben oder an die Stadt eine jährliche Rente von 3000 Goldgulden zu zahlen. Es war dies ein Angriff auf das Kapital Toter Hand, das sich in den Kirchen und Klöstern auch in Form von Goldschmiedeprodukten akkumulierte und das für die frühkapitalistische Wirtschaft zu aktivieren, seit längerem ein Ziel bürgerlicher Ratspolitik gewesen war.[20]

Unter ähnlichen Vorzeichen scheinen die ersten, unter der Regierung des evangelisch-honoratorischen Rates sich abspielenden Bilderstürme in Münster gestanden zu haben, obwohl sie von einer Wiedertäuferchronistik, die postum eine Reihe von Projektionen vornimmt, eher verdeckt werden. Einzelne vorangegangene Individualakte müßten den Rat gewarnt haben. Adolf Clarenbach entfaltete in Münster gleichzeitig mit den Bilderstürmen in Wittenberg oder Zürich, ikonoklastische Initiativen. Er eiferte 1523 gegen Kruzifixe und Bilder, woraufhin auf den Kirchhöfen Kruzifixe und Leuchter umgestürzt wurden.[21] Bernhard Knipperdollinck, später einer der prominentesten Wiedertäufer, soll auf einer Schwedenreise 1524 in Stockholm einen Bildersturm inszeniert haben.[22] Die ersten Nachrichten über umfassendere Bilderaktionen heften sich in Münster an den Namen des Kaplans Bernhard Rothmann, dessen Entwicklung vom Erasmianer zum Lutheraner, vom Zwinglianer zum Anabaptisten ihn in jeder Phase der Münsteraner Entwicklung als intellektuellen Wortführer erscheinen läßt. Als Kaplan des St. Mauritzstiftes hat er 1531 Anlaß zu einem gegen ihn an den Bischof gerichteten Klagezettel gegeben, in dem es heißt: »Da er des morgens zur Passion predigen sollte, war schon des abends ein großer Haufen Volkes in die Mauritzkirche eingedrungen und hat dort eine Nacht lang Unwesen getrieben, gesungen und gezecht, die Kirche und Altäre verunreinigt, den Bildern auf den Altären Unehre angetan und den Zierrat der Kirche abgebrochen.«[23] Wahrscheinlich zu Recht hat Rothmann solche Anschuldigungen in seiner Rechtfertigung als »erdichtete Verläumdung« be-

zeichnet.[24] Auch das Glaubensbekenntnis, das der inzwischen des Landes verwiesene, aber in Münster untergeschlupfte Rothmann am 23. 1. 1532 veröffentlichte, enthält noch keine bilderstürmerischen Elemente, die über den allgemeinen evangelischen Standpunkt hinausgingen: »Wer irgendeinem Bilde einen göttlichen Namen beilegt, und dasselbe in seinen Nöthen anruft, unter dem Vorwand, seine Religion bringe es so mit sich, der ist ein gottloser Abgötterer. Die Reisen nach den Bildern, imgleichen das Herumtragen derselben, als religiöse Handlung betrachtet, sind Zeichen eines verdammlichen Aberglaubens.« Eine Abräumung der Bilder wird noch nicht gefordert; wie bei Luther wird von einer objektiven Indifferenz der Bilder ausgegangen, da »für uns alles gut oder böse ist, nachdem der Gebrauch ist, den wir davon machen. Den Reinen ist alles rein. Der Unglaube und der Mißbrauch ist in allen Dingen schädlich«.[25] Es ist deshalb auch unwahrscheinlich, daß, wie ein späterer, sehr parteiischer Chronist berichtet, anläßlich seiner ersten öffentlichen Predigt auf dem Kirchhof von St. Lamberti am 18. 2. 1532 Rothmann gesprochen habe »von der ausgelassenen evangelischen Freiheit, und von der Abschaffung der Abgötter, welche die Zuhörer dergestalt erhitzte, daß sie sogleich in alle Pfarrkirchen der Stadt einfielen, die Behältnisse der Abendmahlsgefässe zernichteten, die Vorhänge der Altäre zerissen, die Bilder zerbrachen, den ganzen alten Schmuck der Kirchen wegnahmen«[26]. In dem regen, von Vorwürfen und Ableugnungen überladenen Briefwechsel zwischen Bischof, Magistrat und auch Rothmann findet sich kein Hinweis, der den gravierenden Vorgang bestätigen könnte.[27] Einen Bildersturm, der die Grenzen der Legalität durchbrochen hätte, hat es vor der Wiedertäuferherrschaft in Münster offensichtlich nicht gegeben. Wohl aber gab es einen Bildersturm bürgerlichen Typs, der jene Grenzen streng beachtete.

Nachdem der Rat mit den Gilden schon am 15. 7. 1532 übereingekommen war, alle Pfarrkirchen der Stadt mit evangelischen Predigern zu besetzen, wurde erst am 10. 8. 1532 die Übergabe der Kirchen an die Evangelischen in aller Förmlichkeit vollzogen, da man sich zuerst der schützenden Hilfe des Landgrafen von Hessen versichern wollte. Philipp von Hessen hat den Rat eindringlich gemahnt, darauf zu sehen, daß die Mitbürger »im Schein Evangelischer Freiheit sich nicht Willens, Frevels und Ungehorsamb gegen ihre Obrigkeit vleißen und keinen fleischlichen Muthwillen, Aufruhr und aigen Nutz suchen und sich anmaßen«[28]. Entsprechend verfuhr man bei der Neueinrichtung der Kirchen. Dafür, daß »Altäre und Bilder zerbrochen wurden«, gibt es keinerlei Indizien. Man wird die Utensilien abgeschaffter »Cärimonien« beiseite geräumt haben. Auf ein geordnetes Vorgehen deutet auch die Tatsache, daß man das Hoheitsgebiet des Bischofs, den Dom, aber auch die Überwasserkirche adliger Stiftsdamen, respektierte, »obwohl man – wie der Chronist unterstellt – sich nur mit

Mühe zügelte«[29]. Das disziplinierte Revirement bildete auch die Voraussetzung dafür, daß der Rat in dem Vertrag von Dülmen am 14. 2. 1533 die Einführung des Luthertums vom Bischof legalisiert erhielt.

Der bürgerliche Bildersturm schielt nach oben; während er zugreift, sichert er sich schon gegen weiteren Zugriff ab. Die Furcht vor einem Weiterwirken der Appropriationsbewegung nach unten nährte das Bündnis zwischen bürgerlicher Oberschicht und fürstlicher Obrigkeit. In der Ambivalenz dieses Bildersturmtypus steckt schon der Spielraum für eine bürgerliche Bildkultur. Die aufklärerische theoretische Bildfeindschaft endet in einer Bildpraxis. Luthers Konzilianz den Bildern gegenüber nimmt Rücksicht auch auf den höfischen Protektor, Friedrich den Weisen. Es ist möglich, daß Luthers Bildräsonnement unmittelbar von artistokratischen Reaktionen auf die bürgerliche Bilderfeindschaft beeinflußt ist. In seinem Sendschreiben vom Jahre 1522 argumentiert Franz von Sickingen gegen das aufkommende Bildersturm-Gebot: »Man kann sich durch solche Bilder sowohl bessern als auch sich daran ärgern, nämlich wenn aus falschem Glauben die selben angebetet wurden, wäre es Abgötterei und offensichtlich gegen das Gebot Gottes, wenn man aber in deren Anschauung ihr (der Heiligen) standhaftes Leben und ihren festen Glauben in Christum betrachtet, und wir daher ein Ebenbild ihres Lebens und Wirkens nähmen und uns befleißigten denselben nachzufolgen, wären sie uns fruchtbar und desto besser zu dulden. Ich sorge mich aber, daß solches wenig geschieht, sondern mehr die Kunst und Schönheit und Pracht in ihnen angesehen wird und dadurch das Gemüt und die rechte innerliche Betrachtung im Gebet vom rechten hohen aufsteigenden Weg in Gott abgezogen wird, weshalb sie beinahe meines Erachtens in schönen Gemächern zur Zierde nützlicher wären als in der Kirche, damit nicht der Aufwand und die vergebene Mühe unnütz verloren wären.«[30] Dieser Text versucht, bürgerliches Nützlichkeitsdenken mit der aristokratischen Genußkultur in Übereinstimmung zu bringen. An Bildwerken »Kunst, Schönheit und Pracht« zu registrieren, konnte dem zweckrationalen Geschäftssinn der Bürger nur in einem Nachahmungsversuch aristokratischer Lebensform gelingen. Daß Sickingen jene Momente aus der Kirche in die Privatheit, in die »schönen Gemächer zur Zierde« verweist, markiert den künftigen Weg des Kunstwerkes im großbürgerlichen Haushalt und zugleich die Doppelrolle, die es dort als Verwertungs- und Verinnerlichungsgegenstand spielen wird.

Die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis des bürgerlichen Bildersturms ist in der zeitgenössischen Kritik auch artikuliert worden.[31] Erhard Schön hat um 1525 den Bildersturm der feinen Leute in einem Flugblatt über die ›Klagerede der armen verfolgten Götzen und Tempelbilder, über so ungelich urtayl und straffe‹ illustriert (Abb. 5): Ehrwürdige Männer in seriöser Tracht räumen mit überlegter Gründlichkeit und unter Mithilfe

von Beilen und Spitzhacken die Kirche leer; lediglich die Bedienung des Scheiterhaufens überlassen sie einem Knecht. Im Hintergrund aber stehen auf einer Anhöhe zwei Bürger neben Weinkrug, Geldbeutel und Huren; einer von ihnen bekommt den Balken aus Lukas VI, 42 in das rechte Auge geschleudert.[32] Die Aktion gegen die Bilder-Fetische bleibt im Fetischismus stecken: Man projiziert die Schuld auf Dinge, beseitigt mit ihnen aber nicht die Motive, Vorraussetzungen und Konsequenzen jener Dingprojektion. In ihrer Klagerede gestehen die Bilder ein, daß sie

»haben gfürt so guoten Schein
Als weren wir Gott selber gsein«.

Diesen Scheincharakter, dem man so »vil guot und gelt on maß« zugewendet hat und den gerade die, »von den wir yetz sind verlacht«, mitgetragen haben[33], wollen die Bilder gerne abwerfen, wenn zugleich die »vil groesser goetzen« abgeschafft werden. Solche größern Götzen sind Geldgier, Völlerei, Spielsucht, Trunksucht, Hurerei usw.; Erhard Schön hat einige von ihnen seinen Bürgern im Hintergrund als Attribut beigegeben. Die Kritik geht dahin, daß ein weit größeres Götzenwesen dazu führt, daß man beim Bildersturm haltmacht:

»Alles unglueck wil er an uns rechen
Und meint es sey schon alls volbracht
Drumb das man hat an uns gedacht
Und das man uns yetz nymmer sicht
Fuerwar damit nit genuog geschicht
Es sey dann das man weiter far.«

Wenn die Wiedertäufer versuchten, »weiterzufahren«, die Theorie in die Praxis weiterzutreiben, indem sie etwa die Gütergemeinschaft einführten, dann schob ihnen die bürgerliche Intelligenz einen irrationalen Götzen vor, wie Bucer den Satan: »Unzitige strengigkeit und nieman nuzende hinwerfung der zeitlichen gueter Gottes ist ein alter lockfogel des Satans.«[34] Aus Straßburg erfährt Zwingli, daß die Wiedertäufer den Evangelischen vorhielten, sie seien unfähig, etwas qualitativ Neues aufzubauen, sie destruierten, um die Konstruktion zu verhindern: »Kunstlosen Zimmerleuten gleich, die viel abbrechen, aber nichts aufzubauen geschickt sind, haben sie sich begnügt, Bilder und Altäre wegzuräumen, Mönche und Nonnen auszutreiben, die Messe abzuschaffen und die Gemüter zu verwirren.«[35] Die Verwirrung entstand dadurch, daß der bürgerliche Theoretiker die Verheißungen beschwor, die der Praktiker mit spöttischem Gestus in Frage stellt: »Ist ire (der Wiedertäufer) lere nichts anders denn weltlicher gueter, zeitliche fleischliche und irdische Verheißung, die der pöbel gern höret, nemlich das sie [...] auf erden ein reich ertichten, darin alle gotlosen erschlagen und sie allein gute tage haben sollen. Wer möchte das nicht?«[36] Luther hält den Wiedertäufern gleichsam vor, sie seien plump genug, an Thomas Morus'

›Utopia‹ die feine Ironie nicht bemerkt, die Dichtung als Wahrheit genommen zu haben. Erasmus, dem Vorwurf ausgesetzt, Münster sei die Frucht seiner Aussaat, läßt sich zur Entlastung Berichte aus Münster liefern.

3 Der wiedertäuferische Bildersturm in Münster: Der Angriff auf die materiellen Güter

Die bilderstürmerischen Aktivitäten der Wiedertäufer in Münster lassen sich nach den Motivationen aufgliedern, die ihnen jeweils zugrundelagen. Die Bilderstürme vollzogen sich in verschiedenen Schüben, für die jeweils andere Notwendigkeiten maßgebend waren. Gemeinsam ist den Motiven die aus einer spezifischen Situation begründbare rationale Konsequenz. Sie unterscheiden sich in den Zielen und in den konkreten Techniken der Durchführung. Man kann die Reihe der münsterschen Bilderstürme in quantitativ-materiell bedingte und in qualitativ-ideell motivierte aufteilen. Das Urteil über die Berechtigung einer Motivation kann sich nicht nur am Ausmaß der Zerstörung, sondern ebenso am Charakter des vom angegriffenen Gegenstand vermittelten Gehaltes orientieren.

Die neuen Qualitäten, die das Geld in der frühkapitalistischen Wirtschaft gewann, seine auch kirchlich sanktionierte Metamorphose in ein »Gottesgeschenk«, welches die Reichen als Gesegnete, die Armen als Verlassene erscheinen ließ[37], zwang die Schicht derer, die, zumal in Krisenzeiten, immer weniger an der Geldzirkulation partizipieren konnten, auch ideologisch in eine Ketzerposition, von der aus mit dem Geld das ihm verbundene Kirchenwesen unter die Kategorie des Götzenhaften geriet. Die Abschaffung des Geldes im wiedertäuferischen Münster gehört, mit der Einführung der Gütergemeinschaft, zu den markantesten Erscheinungen jener Episode. Vollzog man damit einerseits den Rückfall in die Natural-Tauschwirtschaft, so realisierte man doch andererseits auch Vorstellungen, die gerade durch die bürgerliche Gesellschaftskritik formuliert worden waren. Wie die Utopier des Thomas Morus, deren Praktiken in Münster in mancherlei Details wiederkehren, zur Verachtung ihre Nachttöpfe aus Gold fertigten, so erachteten die Wiedertäufer das Gold und Silber »als Dreck und Steine«[38]. Zwölf Diakone leiteten die Versorgung der Kirchspiele mit Nahrungsmitteln; die Gilden, die Horte institutionalisierter Ausbeutung, wurden abgeschafft; Türschlösser und Zäune wurden, ebenfalls wie bei den Utopiern, verboten; die Handwerker hatten für die Kommune umsonst zu arbeiten. Löhne und Preise waren außer Kraft gesetzt. Es herrschte Kaufs- und Verkaufsverbot. Auf Geldbesitz stand Todesstrafe.[39] Der aus den Niederlanden herbeigekommene Prophet Jan Matthijs erklärte, unter Christen seien die Reichtümer »nicht nach Lust und freiem Willen eines

jeden, sondern lediglich nach Bedarf da«. Die Aufteilung der Güter nach »Notdurft« verfuhr so, daß ein Mann einen Rock, zwei Paar Hosen, zwei Wämser, drei Hemden; eine Frau dagegen einen Rock, einen Mantel, vier Hemden zugeteilt bekam. Jeder hatte Anspruch auf ein Bett und vier Laken.[40]

Die Einführung der Gütergemeinschaft wurde am 2. 3. 1534 durch Jan Matthijs verkündet. Das war zwölf Tage, nachdem durch Neuwahl der Rat mit einer wiedertäuferischen Mehrheit besetzt worden war. In diesen zwölf Tagen war der gesamte Besitz der ausgezogenen oder verjagten Teile der Oberschicht konfisziert und der kirchliche Besitz beschlagnahmt worden. Die Zurückgebliebenen mußten Edelmetalle und Geld abliefern, was nicht ohne den Widerstand der Honoratioren durchgesetzt werden konnte. Ihr immobiler Privatbesitz freilich blieb unangetastet.[41]

Die Gütergemeinschaft nach dem Vorbild der ersten Christen gehörte seit langem zum Programm der Wiedertäuferbewegung, doch sie war in Lippstadt am 10. 1. 1532 vorübergehend auch von Evangelischen eingeführt worden.[42] »Unter diesem Magistrat, der noch lasterhafter wie der vorige war«, so schilderte Kerssenbroch den Verlauf in Münster, »durfte weder Hausgeräth noch Geld aus der Stadt geführt werden ... Sie taten in das Johanniterhaus und die übrigen Klöster und heiligen Gebäude der Stadt einen Einfall, und nahmen Kleider, Geld, Hausgerät und was sie sonst gebrauchen zu können glaubten, mit sich; selbst Kirchen verschonten sie nicht. Gold, Silber, heilige Kleider, Kelche und alle, zum Gottesdienst bestimmten Dinge entwendeten sie«.[43]

Die mobilen Reichtümer der Kirche bestanden zu einem Hauptteil in den Kleinodien der Goldschmiedekunst. Die Chronik des Frauenklosters Niesing notiert, worin vor allem der Verlust gesehen wurde: »Desse monstrancie hadde gekostet 4 hundert marck.«[44] Der Bischof bekundet in seinen Stellungnahmen zu den Vorgängen in Münster nirgends sein Entsetzen über die Schädigung oder Zerstörung von Bildern, Skulpturen oder Kunstwerten, sondern lediglich über die Beschlagnahmung aller Kirchengeräte und -schätze. Dieser Verlust diente dem Bischof als Vorwand für ein ganz außergewöhnliches Edikt, mit dem er von allen Kirchen und Klöstern der Diözese die Kleinodien anforderte. Diese Kleinodschatzung, die Widerstände und Unruhe bei den Betroffenen hervorrief, die aber dem Bischof Werte von 12 298 Goldgulden eintrug, diente zur Finanzierung der Belagerung, aber gewiß auch zur Sicherung des Besitzstandes an einem Bistum, das ein Vorgänger im Amt 1531 für einen Gegenwert von 40 000 Gulden gekauft hatte.[45]

Diese große Bedeutung des Kleinodschatzes läßt es als unwahrscheinlich erscheinen, daß der wiedertäuferische Rat diesen erst der stürmenden Bevölkerung überlassen hätte. Ein gefangen genommener Wiedertäufer sagt

aus, daß »de kelcke und monstrantien und ander sulche klenodia sint gebracht upt raethuss«[46]. Demnach ist der Verdacht unbegründet, daß das Volk die Kirchen gestürmt und sich bereichert habe, und der Rat danach, um die erbeuteten Wertgegenstände wieder eintreiben zu können, die Gütergemeinschaft eingeführt habe.[47] Wie die Diakone, welche die Einsammlung allen Geldes beaufsichtigen, die Verbrennung aller Schuldscheine und Besitzurkunden betreiben und die Inventarisation aller Haushaltsbestände durchführen mußten[48], ein sehr gewissenhaftes Vorgehen bezeugen, so scheinen auch alle Kleinodien rechtzeitig in Sicherheit gebracht worden zu sein. Die Verwaltung des auf 300 000 Gulden bezifferten Schatzes mußten die auswärtigen Diakone an einheimische Honoratioren, an vier »Hüter«, abgeben.[49]

Auch andere Indizien deuten darauf hin, daß die Kaufmänner als wiedertäuferische Ratsherren, dann als »Zwölf Älteste der Stämme Israels« und schließlich als Herzöge des Königs Johann von Leiden mit dem Geld sehr gut umzugehen wußten. Wie die Utopier des Thomas Morus verwandten sie es zum Schutz gegen die Außenwelt, deren Verfallenheit an das Geld man zu nutzen verstand. Man versuchte, die Landsknechte des bischöflichen Belagerungsheeres zu bestechen; man kaufte Proviant aus entlegeneren Gebieten auf; man gab den Propheten, die man zur Werbung und Propaganda aussandte, Geld mit.[50] Allerdings widerstand man, im Gegensatz zu den Utopiern, auch in der größten Not dem Vorschlag, mit dem Geld Landsknechte zu werben und für die Sache Gottes kämpfen zu lassen.[51] Die Wiedertäufer prägten unablässig eigene Münzen oder Medaillen; sie genossen gleichsam die Ausübung der Münzhoheit. Die Münzen trug man am Hals. Die Propheten pflegten die mit den Kernsätzen des täuferischen Bekenntnisses ausgestatteten Münzen bei ihren Auszügen vor den Ungläubigen verächtlich auf den Boden zu werfen.[52]

Der bilderstürmerische Angriff der Wiedertäufer auf das Geld ist gekennzeichnet durch einige Widersprüche. Die sorgsame Anhäufung der Reichtümer im Rathaus, das beanspruchte Vorrecht ihrer Verwaltung bildet einen Fremdkörper in dem bibliokratischen Staatswesen. Der notwendigen Autorität der Hüter entsprach das wachsende Mißtrauen der Glaubensbrüder. Man warf der Regierung vor, sie bevorzuge die leitenden Gruppen. Es kamen Verdächtigungen auf. Als bekannt wurde, daß Gelder aus der Stadt geschleust wurden, verbreitet sich das Gerücht, Johann von Leiden bereite seine Flucht vor.[53] Man hatte sich, ähnlich wie die Landsknechte vor den Toren, fixieren lassen auf einen Staatsschatz, der bei Eroberung der Stadt zum größten Teil verschwunden war. Eine ansehnliche Reihe von Kleinodien, die erhalten ist, zeugt von dem Respekt, den man den Werten entgegenbrachte. Der Angriff auf das Geld der Herrschenden scheint eher geheim und still vonstatten gegangen zu sein. Die Gelder

und Kleinodien des Bischofs waren in einer Kammer im Nordturm des Domes aufbewahrt worden, wo sich auch eine vom Bischofspalast zugängliche Fluchtkammer befand. (›Inv.‹ V, S. 49, S. 233 f.). Die Demolierung dieses Nordturmes durch die Wiedertäufer könnte, wenn sie die Geldbastion des Bischofs treffen wollte, der einzige auf das Geld beziehbare bilderstürmerische Akt mit einigem Symbolwert gewesen sein. Im übrigen aber scheint man mit den Geldwerten mit der Härte und der Hochachtung umgegangen zu sein, die man in den Zeiten der verhaßten monetären Herrschaft, die noch in deren Umstülpung präsent bleibt, sich einverleibt hatte.

4 Die Angriffe auf Kunstwerke zum Zweck der Verteidigung

Wenn irgendwann den Münsteraner Wiedertäufern ein Wort der Anerkennung geschenkt wurde, dann bezog es sich meistens auf ihre Verteidigungs- und Befestigungskunst. »Es solte nicht schaden, das Euer fürsichtigen weisen meister Caspern den baumeister alher senten, der stat befestigung tzu besehen. Dergleichen nit vil gefunden werden.« So schrieb der Frankfurter Bürgermeister Justinian von Holzhausen am 1. 7. 1535 aus dem bischöflichen Lager vor Münster an den Rat seiner Heimatstadt, und er hat im Hintergrund seines Bildnisses im Frankfurter Städel die bewunderte Gesamtanlage festhalten lassen.[54]

Ein streng reglementiertes Bewachungssystem an den täglich inspizierten Festungsanlagen mit dem für Deutschland neuen Wassergraben; der rationale Einsatz von Frauen und Männern und deren regelmäßige geistliche und körperliche Verpflegung in gemeinschaftlichen Speisehallen, bewirkten, daß die Stadt länger als ein Jahr der Belagerung standhalten konnte.

Die Vorbereitungen für den Belagerungsfall begannen synchron mit denen des Bischofs bereits am Tage nach der Einsetzung des neuen wiedertäuferischen Rates. Am 25. 2. 1534 räumten und vernichteten 500 bewaffnete Leute vor den Mauern der Stadt das St. Mauritzstift, wo die Belagerer sich leicht hätten festsetzen können; das Blei des Kirchendaches wurde in die Stadt gefahren, ebenso die Lebensmittel aus dem Stift.[55] Diesen militärischen Notmaßnahmen fielen auch die Turmspitzen der Kirchen in der Stadt zum Opfer: »Den neunten April rief Knipperdollinck, von einem prophetischen Geist getrieben: Das Hohe müsse erniedrigt, und das Niedrige erhöhet werden. Daher befahl er, daß die Kirchen der Stadt nebst ihren Türmen dem Erdboden gleich gemacht werden sollten. Dieses habe ihm der Vater durch den Geist eingegeben, und woferne solches nicht geschehe, so werde man ihn sehr beleidigen. Um dieser Weissagung ein Genüge zu thun, wurden die drei geschicktesten Baumeister, nämlich Eberhard Kribbe, Theodor Treutling und Johann Schemme herbeigerufen. Diese warfen dem-

nach, vermittelst gewisser Schrauben, die Spitzen der Türme um, und zerstörten mit einem Male die Arbeiten so vieler Jahre. Das hierdurch entstandene Getöse hat die Soldaten in den entferntesten Lägern nicht nur erschröcket, sondern auch in Verwunderung gesetzet, auf welche Art, mit welcher Geschicklichkeit und durch welche Werkzeuge, eine solche ungeheure Last von Holz und Blei auf einmal habe umgeworfen werden können [. . .] Nachdem nun alle Spitzen der Türme abgetragen waren, pflanzten sie auf dem steinernen Fuß derselben ihr grobes Geschütz, und thaten dadurch den Belagerern oft keinen geringen Schaden.«[56] Den Kirchturm von St. Lamberti ließ man unversehrt stehen, weil man den Turm für einen ständigen Wachposten benutzen wollte.[57]

Ob das Kappen der Kirchturmspitzen moralisch oder als Eingebung des Heiligen Geistes verbrämt wurde, mag offen bleiben. Sicher aber ist, daß die Nutzung der Kirchtürme als Abschußbasen eine der wirksamsten Verteidigungsmaßnahmen der Wiedertäufer gewesen ist. Die alte, feudale Koppelung von Kirche und Wehr, deren funktionsgerechte Monumentalität unsere Handbücher nicht genug zu preisen wissen, wurde von den Wiedertäufern dem Zeitalter der Artillerie angepaßt. Die Maßnahme war so überzeugend, daß die späteren Eroberer die Geschützstände auf den Kirchtürmen beließen, wo sie noch bis in das 17. Jahrhundert hinein in Funktion waren.[58]

Noch andere Komplexe zerstörten Kunstgutes, die gerne pauschal der Zerstörungswut eines fanatisierten Volkes gutgeschrieben werden, gehören in den Zusammenhang fortifikatorischer Vorkehrungen. Für die Ausbesserung der angegriffenen Stadtbefestigung und deren Erweiterung brauchte man Erde und Steine. Als man deshalb den Servatiusfriedhof umgrub, fiel ein Teil der angrenzenden Kirche zusammen.[59] Für die Dämme und Wälle holte man sich die Steine aus den Kirchen; dem Alten Dom gab man deshalb den Namen der »Alten Steinkuhle«, dem neuen einer »Neuen Steinkuhle«. »Die stein von den kerken und uth den kerken und die altair stein und die groten steinenbelde und lichsteine von den kerkhoven, dair hebben sie mede gebouwet.« Man benutzte auch Skulpturen zur Abstützung dünner Bruchsteinmauern und packte sie reihenweise mit Baumstämmen hoch aufeinander. So hat sie Max Geisberg bei seinen Grabungen von 1898 vorgefunden, und er hat den dadurch veranlaßten »häufigsten Vorwürfen äußerster Gottlosigkeit und Verworfenheit« gegen die Wiedertäufer die »rein praktischen Gründe« für die Verwendung von Bildwerken zu bedenken gegeben, wie er denn auch den Eindruck gewann, daß »bei näherem Zusehen sich alles, was man früher als Beweise dieses Wahnsinnes ansah, als sehr wohlbedacht herausgestellt« habe.[60] Zudem standen nicht alle kirchlichen Gebäude zur Verfügung. Der Bischof schrieb am 17. 3. 1534, daß die Wiedertäufer »ihrer Secten Anhang und fremde Ankömmlinge in der geistlichen und weltlichen Wohnungen und Güter gesetzt«: Im Kloster Niesing wurden

die herbeigeeilten Holländer und Friesen, im Fraterhaus die aus Lüttich erwarteten Glaubensbrüder, im St. Johannes-Hospital die aus Warendorf, in der St. Georgs-Kommende die aus Coesfeld einquartiert; im Beginenkloster wurden die ungehorsamen Frauen verwahrt.[61] Daß sich in Kriegsnöten Kultur- und Luxusgüter rücksichtslos in Quantitäten verwandelten, war eine Erfahrung, der schon Ghiberti im Hinblick auf die Einschmelzung des Goldschmiederwerkes des Meisters Gusmin beredt Ausdruck verliehen hat; daß »Mars der Hauptfeind der Kunst ist«, daß im Krieg Kunstwerke zu »Possen« werden, ist eine allen Künstlern geläufige Einsicht.[62] Bei den Wiedertäufern kommt hinzu, daß nicht allein das Feld des Mars die Kunstwerke entbehrlich machte, sondern daß auch das Gottesreich die Beseitigung der Bilder mit einschloß.

5 Der Angriff auf die Götzen

Ein Bildersturm kann die konkretisierte Konsequenz aus einer Theorie sein, die besagt, daß Bilder das wahre Wesen des Abgebildeten, des Urbildes, verfälschen, indem sie es mit bedingten, besonderen Inhalten überlagern. Da sich im Bild Sekundäres vor Primäres setzt, da sich in ihm der Schein gegen das Sein verselbständigt, ist seine Wirkung die eines »idolon«, eines Götzen. Diese Götzen stellen die Erscheinungsformen eines Systems dar, das insgesamt den wahren Ursprung, die ursprünglichen Beziehungen der Menschen und Dinge in abgeleitete, gemachte Zusammengänge untergehen läßt. Die Beseitigung der Bild-Götzen intendiert deshalb die Beseitigung der institutionalisierten Träger jenes Systems. Instanzen, die sich als Vermittler von Wahrheit ausgeben, sind in Wirklichkeit Barrieren, die beseitigt werden müssen, wenn die Wahrheit unmittelbar wirklich sein soll.

Die Wiedertäufer in Münster haben mit dem Geld ein Medium zu eliminieren versucht, von dem die Beziehungen zwischen Menschen und Dingen mehr und mehr bestimmt wurden. Mit den Gilden fiel das Instrument der Bedürfnisorganisation in der Hand der Herrschenden. Dem entspricht es, daß im religiösen Bereich alle Mittlerkompetenzen wegfallen. Jeder hatte die Vollmacht, den Willen Gottes unmittelbar zu erfahren und zu verkünden. Es tauchte die Forderung auf, auch die Bibel als Wahrheitsvermittler abzuschaffen.[63] Denn in Schriften erscheint die Wahrheit ebenso vom Zeitlichen her relativiert wie in den Bildern. Angeblich acht Tage lang wurden, vom 15. 3. 1534 an, auf dem Domplatz Bücher, Urkunden und Siegel als die Dokumente einer Kultur, der die Schrift zur Darstellungsform von privilegierten Zuständigkeiten geronnen war, verbrannt.[64]

Daß auch in Münster den Bilderstürmen eine bedachte theoretische Ausgangsposition zugrundelag, läßt sich an verschiedenen Indizien feststellen.

»Alles, was sie thaten«, sagt Gresbeck, »das thaten sie mit nüchternem Sinn, mit Klugheit und mit Behendigkeit.«[65] Es scheint, daß jeder bilderstürmerischen Aktion eine Predigt vorausging; jedenfalls Rothmann sah darauf, daß eine Tat begründet war. Wenn man im Dom eine Spottmesse aufführte, folgte eine Rede Rothmanns darüber, »warumb dat sie die misse gedain hebben«[66]. Auf eine reflektierte Initiative deutet auch hin, daß wir gelegentlich erfahren, daß ein einzelner als Anreger oder Anführer, als »capteine« eines Bildersturmes auftritt.[67]

Die theologische Begründung für die rigorose Verabscheuung der sakralen Bildwerke erhielt in Münster eine besondere Zuspitzung, weil die dortigen Wiedertäufer die von Melchior Hofmann eingebrachte und merkwürdig hartnäckig vertretene Meinung hatten, daß Christus sein Fleisch nicht von Maria erhalten habe, sondern daß in ihm das Wort selbst, ohne Mitwirkung menschlicher Natur, Fleisch geworden sei. Da man sagte, Christus sei durch Maria hindurchgegangen »wie das Licht durch das Glas«, ohne Substanzveränderung, möchte man paradoxerweise annehmen, Hofmann habe diese Meinung aus Gemälden der Verkündigung deduziert, wo der Jesusknabe in ganzer Figur, mitsamt dem Kreuz, auf Lichtstrahlen, die durch ein Fenster einströmen, zu Maria gelangt. Die vergeistigte Inkarnationsvorstellung entzieht Jesus rigoros jeder Geschichtlichkeit, um ihn geschichtsrelevant zu halten: War er einmal ohne die zufällige, historisch fixierte Mithilfe der menschlichen Natur in der Welt gegenwärtig, so konnte er jederzeit, permanent gegenwärtig bleiben, in jedem einzelnen konnte sich das Wort neu inkarnieren.[68] Mit der Enthistorisierung entfiel jedoch eine traditionelle Hauptbegründung nicht nur für die Sakramentenlehre, sondern auch für die Abbildbarkeit Jesu. Die überlieferte katholische Bildtheologie konnte sich gerade auf eine historistisch aufgefaßte Inkarnation berufen. Gott war leibhaftiger Mensch geworden in Christus, empfangen von der Jungfrau Maria zu einem historischen Zeitpunkt, an dem der Evangelist Lukas, zugleich Maler, ihn hatte konterfeien können, weshalb die Christusbilder eine Spur von dessen wirklicher Erscheinung festhielten und insofern mit Recht verehrt werden konnten.[69] Eine historisierte Inkarnation stärkte die Verwaltungs- und Vermittlungsinstitution der Kirche und nicht zuletzt die einträchtigen Wallfahrten zu den vervielfältigten Lukasbildern, in denen die Menschwerdung Gottes sich in Zeichen und Wundern tradierte. Ein entmaterialisiertes Inkarnationsverständnis dagegen verwies auf die subjektive Erlebnis- und Entfaltungsfähigkeit des einzelnen, dem auch die alleinige Zuständigkeit für die Gestaltung des praktischen Rahmens zuwuchs, in dem sich sein Verständnis konkretisieren sollte.[70]

Im Selbstverständnis der Münsteraner Wiedertäufer hatten sie das tausendjährige Reich Gottes gegründet und in ihrer Eschatologie schloß das den Untergang der Außenwelt ebenso ein, wie die Ausweitung ihrer Herr-

schaft über die ganze Erde. Sie hatten diesem Reich eine Gedenkmünze geprägt, in der die Abkürzung »D.W.W.F.« noch futurisch verstanden wurde: »Das Wort wirt Fleisch«. Gresbeck berichtet von einer vier Wochen später neu geprägten Münze mit perfektivischer Auflösung: »Das Wort wart Fleisch«[71]. Die reale Inkarnation Gottes wurde erlebt in der zu Münster errichteten Restitution urchristlicher Lebensordnung. Waren Gott und sein Reich wirklich, dann waren alle Vermittlungsträger und -instanzen, die aus der Distanz darauf verwiesen, hinfällig geworden. Die verwirklichte Utopie bedurfte nicht mehr der Hinweise über sich hinaus – und damit nicht mehr der Bilder, die für etwas stehen, was es noch nicht gibt. Daß dennoch das Wiedertäuferreich den Widerspruch, aus dem es hervorging, auch in sich trug, läßt sich an der Verfolgung religiöser Bildbeziehungen ablesen. Weil ein Wetterhahn im Sonnenlicht blitzte und deshalb angebetet wurde, entschloß man sich, ihn abzunehmen.[72] Die Belagerungssituation schlägt als Zeichenhysterie ein. Gresbeck erzählt von einer alten Frau, die zum allgemeinen Abendmahl auf dem Domplatz erschien und gefragt wurde, »was sie von Maria hielte und von den Heiligen. ›Sie haben viel um Gottes willen gelitten‹. Da fragen sie weiter, ob sie auch Heiligenbilder oder Holzbildwerke in ihrem Haus hätte. Da sagte sie Ja. Da haben sie die arme Frau beschimpft und haben sie von der Tafel gejagt und sie mußte wieder nach Hause gehen. Da sagten die Predikanten: ›Hört, liebe Brüder und Schwestern, diese Täufelin hat noch Heilige und Abgötter in ihrem Haus, sie ist es nicht würdig, daß sie zur Tafel des Herrn gehe und das Abendmahl mit uns feiert‹«.[73] Das statuierte Exempel war offensichtlich noch notwendig. Bernhard Knipperdollinck sagt in seinem Geständnis vom 21. 1. 1536, er habe die Niederreißung der Kirchen selbst nicht empfohlen, habe dann aber mit dazu geholfen, »dan die Babilonische hoer moest umgesturtzt sin, und Got allein in dem levendigen tempel und hertzen der menschen geert werden«. Der Protokollant fügt hinzu, daß Knipperdollinck »Babilonische Hure« alles nenne, »was Babilon und dem papistischen hoeffen anhengig ist«[74]. Daß man den lebendig gewordenen Tempel, als welchen die Wiedertäufer ihr Münster gerne darstellten, ständigen Austreibungen unterwarf, läßt auf die Widerstände schließen, denen man sich gegenübersah.

Angesichts mangelnder Nachrichten kann nur ein relativ geringer Denkmälerbestand ausgemacht werden, für dessen Vernichtung ein rein religiös-theologisches Motiv ausschlaggebend war. Daß man die Christophorus-Figur am Nordostpfeiler des Westquerhauses zerstörte, mag sich daraus ergeben haben, daß schon Karlstadt die übertriebene Verehrung dieses populären Heiligen besonders gegeißelt hatte.[75] Den Lettner im Ostteil des Domes, den man als Kulisse für die Aufführung eines Schauspiels über Lazarus und den reichen Mann nutzte, ließ man offenbar unbeschädigt[76]; lediglich das romanische, silberbeschlagene Triumphkreuz über dem Lettner

entkleidete man des Silbers und vernichtete es: Da es in der Pfingstwoche in die einzelnen Häuser der Kreuzstraße getragen und mit feierlichen Gesängen wieder an seinen Ort plaziert zu werden pflegte, muß an ihm für die Wiedertäufer die Erinnerung an einen besonderen Götzendienst gehangen haben.[77] Vom Hochaltar im Dom weiß man gar nichts und das, wovon man weiß, ist nicht zerstört worden.[78] Im Alten Chor ist der kostbare Kristall-Altar aus dem 11. Jh. vernichtet worden; es war ein Marienaltar. Daß man die in der Nähe aufgestellten Figuren Davids und Salomons »aus sonderlichen ursachen staen« ließ, hat schon einen zeitgenössischen Chronisten gewundert; daß man die Madonna angriff, erklärt er sich so, daß die Wiedertäufer sich »tzeid ihres liebens midt einer frauwen nicht behelffen konthen«[79]. Doch Madonnenfiguren, zumal wenn sie als Trägerinnen des Christusknaben auftraten, scheinen ein besonderes Ziel des wiedertäuferischen Bildersturmes gewesen zu sein, ähnlich wie die Kruzifixe. Man konnte dem von der Madonna gehaltenen Kind alle Glieder, einschließlich des Kopfes, amputieren und ließ die »Muttergottes« so gleichsam allein mit dem Rumpf des Götzen, von dem die andern behaupteten, er habe ihr Fleisch angenommen (Abb. 6). Die Nachricht, man habe ein Madonnenbild als Latrinendeckel benutzt, wird so stereotyp wiederholt, daß sie erfunden sein könnte.[80] Die Bilder des leidenden Christus am Kreuz waren schon für Karlstadt ein besonderer Stein des Anstoßes, weil sie Christus in die Sphäre menschlichen Empfindens hinabzogen und die Schmerzensgebärde Hoffnungslosigkeit suggerierte.[81] Daß man aber die alttestamentarischen Könige, David und Salomon, stehen ließ, könnte mit deren Wertschätzung zusammenhängen, die dazu führte, daß sich Johann von Leiden als deren Nachfolger auf dem Wiedertäuferthron fühlte.[82] Aus ähnlichem Grunde mag man das bronzene Taufbecken so gut wie verschont haben.[83] Daß man dagegen den Petri-Altar in der unteren Kapelle des Nordturmes am Dom zerstörte, muß nicht nur an Petri Nachfolgeanspruch gelegen haben, sondern kann außerdem darin begründet sein, daß in seiner Kapelle sämtliche Reliquien, in der darüberliegenden Kapelle die Geldschätze, Reliquienschreine und Kirchengeräte des Bischofs aufbewahrt wurden.[84] Die Nachricht, daß man Meßgewänder an das Volk verteilte, könnte der Wahrheit entsprechen.[85] Da in jedem Fall die Berichte der Chronisten, wonach die Wiedertäufer *alle* Altäre und Bildwerke vernichtet hätten, falsch sind und da zudem die Kunstwissenschaft oft vielleicht voreilig für die Datierung eines aus dem 16. Jahrhundert überlieferten Werkes die »Wiedertäuferzeit« als terminus post quem ansetzt, weil ja angeblich alles Frühere zerstört wurde, darf man annehmen, daß bei der Vernichtungsaktion nicht blindlings drauflosgeschlagen wurde. So wie von den Briefen, Büchern und Siegeln alles verbrannt wurde, »ausgeschieden, wes Bernhart Rotmann mit erlaubnus des konigs behalten hot«[86], so muß es auch bei der Beseitigung von sakralen

Kunstwerken Auswahlkriterien gegeben haben für das, was im neuen Gottesreich eine Existenzberechtigung hatte oder nicht.

6 Der Angriff auf die Herrschaftssymbole

Die Hauptstoßrichtung der wiedertäuferischen Bilderstürme in Münster ging offensichtlich gegen jene Bildsphäre, in der sich in kirchlichem Gewande die Ansprüche von Obrigkeit und die Machtdemonstrationen herrschender Schichten darstellten. Die schichten-spezifischen Momente des Wiedertäuferreiches zeigen sich daran, daß man die Machtzeichen des bischöflichen Stadtherren, des Adels und des Patriziats fast ausnahmslos aufsuchte, während man jene Objekte aussparte, mit denen ein kleinbürgerliches Interesse sich noch identifizieren konnte. Im Dombezirk verschonte man bis zuletzt die Jakobikirche, die Pfarrkirche für die Laien der Domimmunität. Nicht gestürmt wurde offensichtlich auch die Minoritenkirche, weil die Minderbrüder traditionell mit den Mittelschichten auch politisch sich solidarisierten. Man ließ aber auch die Kaiserfigur und das kaiserliche Wappen am Rathausgiebel unangetastet, denn auf die Kaiseridee, welche die einzige von Gott legitimierte Rechtsinstanz beschrieb, rekurrierten oft gerade revolutionäre Schichten.[87]

Hatten die Bilderstürme, die unter die Regierung des evangelischen Rates fielen, den Dom als bischöfliche Immunität respektiert, so war der wiedertäuferische Angriff auf ihn, am 24. 2. 1534, das flagranteste Signal einer aggressiven Rebellion.

Seit dem 12. Jahrhundert hatte die Kaufmannschaft in Münster der Oberherrschaft des Bischofs zielstrebig wichtige Rechte abgerungen, wenn auch nicht mit jenem durchgreifenden Erfolg, wie es etwa in Soest der Fall war. Eine grundsätzliche Übertragung der höheren Gerichtsbarkeit auf den Rat hinderte nicht, daß der Bischof über die ihm verbliebene niedere Gerichtsbarkeit und das Offizialatsgericht (das geistliche Gericht) durch extensive Ausdeutung seiner Zuständigkeit die erstarkende territorialherrschaftliche Tendenz auch in Münster zur Geltung bringen konnte.[88] Das bischöfliche Niedergericht tagte unter einem der Laubenbögen am Rathaus im Angesicht eines Wandgemäldes des Jüngsten Gerichts, das sich gegenüber am bischöflichen Michaelstor befand. Zwischen den Fenstern des ersten Rathausgeschosses standen die Figuren von Bischöfen, die an die Präsenz bischöflicher Gewalt in der Stadt erinnerten. Die Wiedertäufer beseitigten diese Konstellation: »Vor dem Rathauß die Bischoff die da stunden, seind zu stucken zerschlagen worden und die gemalten Bild will man auß wischen, das aller bilder gedechtnuß und angesicht soll vertilket werden, auff das die kinder Gottes kein newes davon halten.«[89] Das geistliche Gericht hatte

seinen »locus iudicii« am Dom in der (ursprünglich offenen) Halle an der südlichen Stirnseite des Westquerschiffes, einem Vorbau, »den das Volk Paradies nennt«[90]. Während die Wiedertäufer den Domplatz, wo jeder neugewählte Rat dem Bischof den Treueeid zu leisten und wo beim Läuten der Ratsglocke der Klerus sich bewaffnet zu versammeln hatte, einfach in Beschlag nahmen, indem sie dort Versammlungen, unter einer Linde Gericht oder Abendmahle abhielten[91], begnügten sie sich im Paradies mit einigen sehr gezielten Schlägen: An der Außenwand blieben die Figuren Michaels, Georgs, Karls d. Gr. und Ludgers wahrscheinlich unversehrt; aus dem reichen Figurenprogramm im Innern der Halle ließ man die Sitzfigur des segnenden Christus und mindestens neun Apostelfiguren stehen. Man konzentrierte sich auf den Bereich der Eingangstür zum Dominneren, die zugleich den Haupteingang für die aus der Stadt kommenden Bürger war.[92] An dem Mittelpfosten, der den Eingang, dessen Holztüren verbrannt wurden, teilte, war die große Figur des Apostels Paulus mit Schwert angebracht. Sie wurde zerstört, lediglich der Muschelnimbus blieb. Da die Nischen links und rechts des Einganges lange leer waren, darf man die Vernichtung zweier weiterer Apostelfiguren annehmen, darunter gewiß auch die des Petrus. Ferner sind die Figuren der bischöflichen Bauherrn des ersten und zweiten Domes, Ludger und Dodo, beseitigt worden.[93] Schon Max Geisberg ist der Auswahlcharakter dieser Zerstörungen aufgefallen (›Inv.‹ V, S. 67, S. 303). Die Zerstörung der Figur des Petrus, des Felsen, auf dem die verhaßte Papstherrschaft ruhte, sowie die der bischöflichen Bauherrn erklären sich von selbst. Paulus war neben der hl. Walburgis, deren Figur außen am östlichen Chordach mit dem Wappen Westfalens herabgestürzt wurde,[94] Patron des Domes und des Stiftes und damit Kennzeichen der bischöflichen Macht. Er war auch im Großen Siegel der Stadt als solcher präsent und ist dort von den Wiedertäufern entsprechend behandelt worden: »das gros Sigel da Sanct Paulus haupt in stund, ist zerhawen.« Die Geldmünze, deren Prägerecht der Rat dem Bischof nicht hatte entwinden können, trug den Kopf des Paulus. Im Dominnern wurde das Steinrelief, das als Retabel des Paulusaltars diente, merkwürdig angeschlagen: Nicht Paulus selbst, sondern die, die ihn tragen – das Pferd und die beiden Begleiter, die ihn an Haupt und Füßen wegschleppen – wurden geköpft (Abb. 7). Die übrigen Figuren blieben unversehrt und ähnlich stille Zeugen der Verstümmelung wie die Apostelfiguren im Paradies als Zeugen der ausgelöschten Symbolgrundlage des geistlichen Hofgerichtes stehen blieben.[95] Es entspricht einem selbstverständlichen Usus, wenn auch Wappen des Bischofs vernichtet wurden: »Mynes gnedigen herren wappen vor syner furstlichen gnaden porten iss affgehowen« oder: »Unsers Gnedigen Hern und Fürsten Wappen, so fur seiner Gnaden Hof angeschlagen, ist abgebrochen und zu stucken zerschlagen und mit Fußen zertreten.«[96]

Das Paradies war seit 1516 um ein Joch erweitert und erhöht worden im Rahmen eines Gotisierungsprogramms, das auch der Westfassade ein reichgestuftes Portalprogramm bescherte.[97] Ausgangspunkt des Programms war die Umgestaltung im Südarm des Ostquerhauses, also des architektonischen Pendants zum Paradies, den der ehrgeizige Bischof Erich von Sachsen-Lauenburg als repräsentative Grablege für sich vorgesehen hatte. Ursprünglich der Haupteingang für die vom Michaelistor in den Dombezirk gelangenden Bürger, die nun gezwungen waren, das rechtssymbolisch so deutlich ausgestattete Portal in der Paradieseshalle zu durchschreiten, war jener »Johanneschor«, wie er genannt wurde, seit 1512 gesperrt.[98] Bischof Erich, der zuvor Bischof in Hildesheim gewesen war und von dem die Bischofschronik sagt, es habe »nichts gegeben, was diesem Fürsten gemangelt hätte, nur daß er gierig war«, starb am 6. 11. 1522, »und sein Leib wurde begraben im Dom zu Münster an der südlichen Seite nach St. Michael hin, wo selbst er eine schöne Skulptur zu machen bestimmt hatte; auch wurden köstliche Glasfenster gemacht und sein Grab mit einem blauen Stein belegt, mit seinem Wappen und mit Epitaphien, alles sehr schön. Doch dies alles ist im Jahr 1534, als Münster belagert war und die Wiedertäufer alle Gotteshäuser jämmerlich verdarben, von diesen vernichtet worden: Das Grab des frommen Herrn wurde zerstört, der Stein für den Wall verwendet, die Glasfenster zerschlagen und alles verwüstet«.[99] An der Außenerscheinung des Johanneschors hat man den neu errichteten Giebel herabgestürzt, der gekrönt war von einer den Gipfel der Mittelfiale einnehmenden Figur des auferstandenen, mit vergoldeter Fahne triumphierenden Salvators. Wenn nicht auch Steinbedarf zugrundegelegen hat, war diese Abtragung des Salvatorgiebels die aufwendigste rein bilderstürmerische Aktion der Wiedertäufer; sie widerlegt auch die oft geäußerte Meinung, die Skulpturen am Rathausgiebel und die Figurengruppe des Einzuges Christi in Jerusalem am Westgiebel des Domes verdankten ihre Erhaltung dem Umstand, daß sie den Wiedertäufern unerreichbar waren.[100] Die Neugestaltung des Johanneschors war die bisher größte und provozierendste bauliche Maßnahme, die ein Bischof für seinen persönlichen Ruhm getroffen hatte, vergleichbar mit den gleichzeitigen Unternehmungen des Juliusgrabes in Rom oder des Maximilians-Mausoleums in Innsbruck. Es mag mitgespielt haben, daß der triumphierende Salvator seine goldene Fahne über das Michaelstor hinweg zum Rathaus richtete, mit dessen gotischer Architektur auch die des Giebels konkurrierte. Jedenfalls manifestierte sich im Salvatorgiebel wie im erweiterten Paradies und an der Westfassade die Ambition einer progredierenden Territorialherrschaft, welche sich anschickte, die kommunalen Sonderrechte zurückzudrängen. Die Wiedertäufer haben, indem sie die ganze Gerichtsbarkeit in die Hand des Rates, dann des Königs legten, und indem sie durch demonstrative eigene Geldprägung auch die

Münzhoheit autonom ausübten, die historische Gesamtentwicklung zwar unterbrochen, zugleich aber dem Bischof nach Eroberung der Stadt einen wirksamen Hebel gegeben, durch zeitweise Eliminierung der städtischen Ratsautonomie jene Gesamtentwicklung zum Flächenstaat hin entscheidend weiterzubringen.[101]

Am Dom durfte keine bauliche Veränderung ohne Genehmigung des Domkapitels vorgenommen werden. In diesem Gremium, in das ausschließlich landsässige Ritter aufgenommen werden konnten, konzentrierte sich die Macht der alten Feudalität. Ihm oblag die Wahl des Bischofs und Landesherrn, was garantierte, daß das Domkapitel seine Stellung von Wahl zu Wahl sichern und ausbauen konnte. Die Domherren wohnten in den Kurien auf dem Gebiet der Domimmunität, sie waren befreit von allen Dienstpflichten, Steuern und von den gewöhnlichen Gerichten der Stadt; über den von ihnen abhängigen Klerus der Pfarrkirchen besaßen sie Macht und Einnahmequellen in der Stadt. Vergeblich, obwohl darin in Interessenübereinstimmung mit dem Bischof, hatte die Bürgerschaft immer wieder versucht, die Privilegien dieser im Dombezirk verschanzten, über ihr Amt große Besitztümer anhäufenden ritterbürtigen Schicht zurückzudrängen oder zu beschränken.[102] Die Domherren besaßen ihren Sitzungssaal mit prunkvollen Bänken und Wappen im Kapitelhaus an der Nordostecke des Domes. Hier wurde der Bischof und Landesherr gewählt. Die Wiedertäufer sind dort eingedrungen und haben »die Capitels kamer oben und unden, alle fenster, benck und was darinnen was zerbrochen, die Lyberey gar verderbt«[103].

Mit den Umbauten, die der Bischof Erich zu seinem Ruhm geplant hatte, scheinen die Domherren ihre eigenen Interessen verknüpft zu haben. Nordöstlich des Chorumgangs wurde für die Domherrn 1512 ein Armarium errichtet, das sie als Sakristei wie als Aufbewahrungort der Geräte, Reliquien und Bücher benutzten; die Wiedertäufer haben das Gewölbe niedergerissen. Der wichtigste Vorgang jedoch, der im Rahmen des bischöflichen Gotisierungsprogramms den Domherren zugute kam, scheint sich im Recht der Auswahl des Begräbnisplatzes vollzogen zu haben. Das Recht, im Innern des Domes bestattet zu werden, das sich nur zögernd und streng nach Maßgabe der Stellung in Hierarchie und Gesellschaft im Lauf der Jahrhunderte herausgebildet hatte, war in Münster den Bischöfen vorbehalten, obwohl, da offensichtlich ein entsprechendes Verbot des Hl. Ludger nachwirkte, auch erst seit dem Ende des 10. Jahrhunderts.[104] Während nun die Domherren dem Bischof Erich die Einrichtung des Johanneschors als Mausoleum genehmigt hatten, müssen sie sich dafür selbst die Möglichkeit eingehandelt haben, ihre Epitaphien im Innern des Domes anzubringen. Der erste, der davon Gebrauch machte, war der 1521 verstorbene Domdechant Theodor von Schade, dessen Epitaph am nordwestlichen Langhauspfeiler angebracht wurde.[105] Bisher waren die Domherren auf den Kreuzgang angewiesen ge-

wesen, wo sich während des alljährlichen Sends, als dort Verkaufsläden aufgeschlagen waren, auch ein gut Teil des geschäftlichen Verkehrs abgespielt hat. Mit dem Umzug der Domherrenepitaphien in den Dom ergab sich für die niederen Ränge, für die Vikare und Offizianten, die Möglichkeit ebenfalls aufzurücken; sie erhielten das Begräbnisrecht für den Herrenfriedhof am Kreuzgang, was einem legalistischen Zeitgenossen als Anmaßung erschien.[106] Die größere Nähe zum Hochaltar gewährleistete die größere Nähe zum Heil, das somit nach ständischem Rang verteilt war. Wie die Einrichtung der Seelenmessen, die für die Wiedertäufer der Geldgier ententsprungen war[107], das Heilsmaß dem verfügbaren Reichtum anheimgab, so mußte ihnen die sepulchrale Standortpolitik um den Dom als Ausdruck der kirchlichen Machtstruktur erschienen sein. Das Epitaph des Theodor von Schade, sowie sämtliche Grabdenkmäler im Kreuzgang wurden eingeschlagen und deformiert. Die wenigsten scheinen beseitigt worden zu sein. Die meisten blieben an Ort und Stelle mit den Spuren des Angriffs als Zeugnis ihrer Entmachtung. Daß die Wiedertäufer nicht willkürlich, sondern »mit Überlegung darauf ausgegangen sind, die Erinnerung an die Vergangenheit auszutilgen« ist daran auffällig geworden, daß man aus den langen Inschriften der Grabtafeln den Namen des Verstorbenen herausgeschlagen hat, das übrige aber intakt ließ.[108] Grabdenkmäler waren zur »gedechtnuß« einer Person gesetzt; während das Volk in namenlosen Massengräbern begraben wurde, war das sepulchrale Sonderrecht einer Person durch deren Stand gesichert. Indem man den Namen der Person auf den Epitaphien auskratzte, stellte man jene soziale Gleichheit vor der Macht des Todes her, dessen sozial indifferentes Zugreifen die spätmittelalterliche Todesmoralistik immer wieder drastisch vor Augen geführt hatte.

Auch außerhalb des Domes bildeten das Domkapitel und der Adel ein Ziel wiedertäuferischer Angriffe. Die schönste aller Domkurien, in der der Domkellner Melchior von Büren residiert hatte, wählte Johann von Leiden zu seinem Palast, nachdem »das merer thayl von fenstern da bilder unnd Wappen innen waren, zerschlagen«. Seine sechzehn Frauen brachte der König in der angrenzenden Domprobstei unter.[109] Außerhalb der Domimmunität besaß der Adel, konzentriert im Überwasserkirchspiel, drei Hochburgen: Das adlige Frauenstift zu Überwasser, deren Äbtissin im Kirchspiel bischöfliche Rechte ausübte, wurde »von binnen destruert«, außen holte man vom Westportal Figuren herunter, die man für die Festung verwendete, und verletzte die gestrenge Äbtissin besonders dadurch, daß man die meisten Insassinnen zum Übertritt in die wiedertäuferische Partei verlocken konnte.[110] Die Kommende des Deutschen Ordens mit der St. Georgs-Kirche, die am 24. 2. 1534 gestürmt wurde, diente als Unterkunft für die Coesfelder Wiedertäufer, die dort eine Eichenkiste mit zwei Monstranzen, vier Kelchen, einem Rauchfaß, Löffel, Silberbecher, Silber- und Goldmünzen fanden.[111]

Vom dritten Komplex, der in der Hand Adeliger war, von der Kommende der Johanniter, weiß man lediglich, daß sie nach der Wiedertäuferzeit verfiel.[112]

Der alte Adel hatte sich nur ausnahmsweise ganz abschließen können. Neben ihm drängte sich die Stadtaristokratie, das Patriziat der Erbmännergeschlechter in die kirchlichen Stiftungs- und Pfründensysteme. Neben dem rein adligen Domkapitel gab es das Kapitel des »Alten Domes«, in das auch Bürgerliche aufgenommen wurden, beispielsweise der Bruder des Wiedertäufers Knipperdollinck. Für höchstes Bürgertum war das St. Mauritzstift reserviert, während die Männercollegien von St. Martin oder St. Liudger auch Honoratioren aufnehmen konnten; sie alle wurden vom Domkapitel aus regiert. In diesen Pfarrkirchen hatten schon die evangelischen Pfarrer im August 1532 großenteils aufgeräumt.[113] Wie auch hier die Grabmäler für die Wiedertäufer ein Hauptziel wurden, bezeugen noch heute die zahlreichen Epitaphien an den Außenwänden der Stadtkirche St. Lamberti. Da der Rat Besitzrechte an St. Lamberti beanspruchte (eine ihrer Glocken diente als Ratsglocke), suchten sich wohlhabendere und angesehenere Bürger, die nicht auf dem angrenzenden Kirchhof sich gemein machen wollten, Plätze für ihre Epitaphe an den Pfeilern und Wänden der Kirche. In solchen teilweise bescheidenen, mit kleinen Reliefs ausgestatteten Gedenktafeln, bestätigt sich die grobe Analyse, die ein Gedichtepos, das als ›Der Münsterschen Ketzer Beichtbuch‹ 1534 in Straßburg erschien, zur sozialen Genesis der Konflikte anbietet: »De armen gildebroers hebben de riecken und rentners verfolget/derhalven hebben de riechen borger den jonckeren na gefolgte.«[114] Die Reihe beschädigter Epitaphien an St. Lamberti macht besonders deutlich, daß es den Wiedertäufern nicht um Beseitigung oder Zerstörung ging. Weggeschlagene Epitaphien wären ohne demonstrativen Wert gewesen. In keinem Fall ist eine Reliefszene so weit vernichtet, daß nicht noch die einmal gesetzte Intention erkennbar geblieben wäre. Erst in der partiellen Verstümmelung gewinnen die Epitaphe die neue Qualität, die Überwindung und Verkehrung des ursprünglich Repräsentierten vorzustellen.

Die soziale Konstellation, in der Bischof, Adel und großbürgerliche Oberschicht ihre widerstreitenden Interessen miteinander aushandelten, war fixiert in einer undurchsichtigen Vielfalt von Briefen, Privilegien, Verordnungen, Siegeln und Protokollen, aus denen sich jede Partei die Argumente zur Erweiterung, Behauptung oder Umgehung von Pflichten und Rechten, von Besitz und Befugnis zog. Die streng gehütete Masse schriftlicher Akten war das eigentliche Sediment eines Herrschaftssystems, das die Wandlungen in den Produktionsverhältnissen in juristischen Klauseln so auffing, daß die Vorteile daraus ihre irrationale Unverhältnismäßigkeit der Verteilung behielten. Daß die Akten als die einzigen Garanten einer historischen Herr-

schaftsentwicklung von den Wiedertäufern verbrannt wurden, haben alle zeitgenössischen Beobachter mit merkwürdiger Betonung registriert, denn die Vernichtung der Rechtsbriefe, der Siegel und Privilegien entzog dem ganzen Gebäude bürgerlicher Errungenschaften das Fundament. In den Verhören der wiedertäuferischen Führer durch die Eroberer spielt denn auch die Frage nach dem Verbleib der Akten eine besondere Rolle, und die Begründung der Befragten lautet immer wieder einmütig, daß das Prinzip der Gütergemeinschaft die Existenz kodifizierter Besitzrechte überflüssig mache. Johann von Leiden sagt, laut Protokoll am 25. 7. 1535 aus: »Item sin die brieve und segelle, vort privilegien regesteren und aller ander bueke und rekenongen in dem upruere durch Johan Thisen [Mathijs'] bevel int irst verbrant worden, und dat durch der oirsachen, so alle dinge gemein sin, gein eigendomb wesen und niemantz meher arbeiden, sonder sich allein up Gott verlaeten solde.« Die Aufhebung des Eigentums hat als Konsequenz die Aufhebung der Lohnarbeit, beides zur Voraussetzung die Vernichtung der schriftlich fixierten Privilegien, Schulden, Rechnungen und Registerbücher. Der Kaufmann Knipperdollinck zieht in seiner Aussage vom gleichen Tage die Folgerung für seinen Berufstand, wenn er die Verbrennung der Aktenbestände damit begründet, daß »vortan alle dingen gemeint sint und nimantz enige kopmanschaft oder ander handelle driven solde«. Er hatte einen Monat zuvor schon beteuert, daß die Außerkraftsetzung des Wirtschaftssystems, durch welches das Bürgertum zu Macht und Reichtum gekommen war, nicht von ihm, sondern von Johann Matthijs und den Predikanten »uss der Schrift vurgeslagen« worden sei[115]. Daß der Schneidergeselle Johann von Leiden den Sinn der Gütergemeinschaft darin sah, daß »kein Eigentum und niemand mehr [für Geld] arbeiten« sollte, der Kaufmann Knipperdollinck dagegen darin, daß niemand mehr Kaufgeschäfte oder anderen Handel treiben sollte, läßt deutlich werden, daß sich die Klassendifferenzen in Münster erhalten hatten. Dies zeigt sich auch in der Nachricht des Justinian von Holzhausen, die Wiedertäufer hätten alle Briefe und Siegel verbrannt, »mit Ausnahme dessen, was Bernhart Rotmann mit Erlaubnis des Königs behalten hat«[116]. Es blieben also Sonderinteressen erhalten. Dennoch war das ökonomische Konzept wirksam genug, um auch die Bildwerke zu erreichen: Das Privateigentum ist die Wurzel allen Übels; ihm entspringen die Abhängigkeitsverhältnisse, die durch Lohnarbeit, Geld und kaufmännischen Handel gegeben sind. Diese Basisphänomene finden in Schrifturkunden, Privilegien und Siegeln ihre juristische Fixierung; in den Bilddenkmälern und -zeichen suchen sie sich als in einem gottgewollten Sinnzusammenhang darzustellen. Ziel der Bilderstürme war es, den Interessensgehalt jenes Sinnzusammenhanges als das Götzenhafte zu entlarven. Man tat es, indem man die Sinnträger nicht einfach vernichtete, sondern indem man an den Trägern den supponierten Sinn entstellte, deformierte.

Wir können die Voraussetzungen und Ergebnisse der münsterischen Bilderstürme rekonstruieren, doch über den konkreten Verlauf wissen wir fast gar nichts. Gegen Überlieferung gerichtet, hat kein Bilderstürmer seine Handlungen für überlieferungswürdig gehalten. Berichtet wird über die Bilderstürme nur von denjenigen, die die Wunden, die aufgerissen worden waren, von der Verarztung her beurteilen. So wenig wir jedoch noch die Kunstwerke einer Zeit als die Emanation eines Volksgeistes ansehen, so wenig können wir die Bilderstürme als Ausbruch einer anonymen Volkswut auffassen.

Denn soviel lassen die Berichte über die münsterischen Bilderstürme erkennen, daß einem jeden Bildersturm, wie einer Bildschöpfung, ein Plan, ein Concetto oder gar eine Inspiration vorausgegangen ist: »Den neunten April rief Knipperdollinck, von einem prophetischen Geiste getrieben [prophetico spiritu agitatus]: Das Hohe müsse erniedrigt, und das Niedrige erhöhet werden [...]« Wenn Knipperdollinck bei seinem Verhör angibt, er habe zu den Bilderstürmen nicht »geraten«, dann ist zu schließen, daß ein anderer es getan hat und die übrigen zu überzeugen vermochte. Den Zerstörungsbericht über St. Mauritz schließt Gresbeck mit der Bemerkung: »Ditselve heft al *regiert* derselve paf ofte Stutenbernt [Rothmann] mit Knipperdollinck und seinen gesellen ...« Die Bischofschronik weiß in ihrem Bericht: »[...] darvan sint Kipenborch, Knipperdollinck, Cluwess Seider, Gert Reminck *capteinen.*«[117] Man hat also an eine Art Kommandos zu denken, die unter bestimmter Führung zu bestimmten Zielen abgeordnet wurden.

Von dem Bildersturm im Dom und im Kloster Niesing wird berichtet, daß man erst den Küster rufen und sich von ihm den Schlüssel ausliefern ließ.[118]

Über die Werkzeuge, die man benutzte, erfährt man das naheliegendste. Die Bischofschronik meint, man habe alles zerstört, »der men mit hameren und tangen konde bykommen«. Die Domuhr ist »mit Hammern und Beilen« [malleis securibusque] zerschlagen, mit letzteren sind auch die Holzfiguren entzweigeschlagen worden. Geisberg hat an den Skulpturen »Beil- und Hackenhiebe« festgestellt.[119]

Was über die Begleitumstände mitgeteilt wird, läßt sich nicht mehr verifizieren. Daß man Buchseiten, bevor man sie verbrannte, mit Menschenkot beschmierte, daß man die Gebeine der Toten und Heiligen »verstreut und mit Füssen zertreten« und im Dom drei Tage lang auch »gesungen und gesprungen« hat, gehört zu jenem Typ von Chroniknachrichten, deren Stellenwert allenfalls in dem Vergleich mit Berichten von der Art, daß die bischöflichen Landsknechte die Genitalien des gefallenen wiedertäuferischen

Propheten Jan Matthijs an das Drehtor bei St. Ädidii geheftet hätten, zu ermitteln wäre.[120] Etwas deutlicher tritt hervor, daß die angegriffenen Gegenstandsgruppen unterschiedlich behandelt wurden. Bücher, Rechnungen und Urkunden wurden verbrannt oder aber »zerrissen und durch die Gassen zerstreut«. Holzbildwerke wurden entzweigeschlagen, bevor sie ins Feuer geworfen wurden. Fenster mit Wappen oder Malereien sind »zu kleinen Stücken zerschlagen« worden.[121] Es sind dies Objektgruppen, deren Material kaum umgestaltbar ist. Bis zu einem gewissen Grade gehören dazu auch die Gemälde, über deren Behandlung sehr schwer etwas ausgemacht werden kann. Von einer Verbrennung von Gemälden verlautet nichts. Altäre sind »umgeworfen« oder »zerbrochen« worden. Die Sybillenbilder im Chor des Domes sind »verschimpfiert« worden. An der großen Domuhr sind die Gemälde auf dem Ziffernblatt, nicht aber das Räderwerk zerstört gewesen.[122] Als Kunstobjekte mit geringerem Realitätsanspruch, die im kirchlichen Bereich intern und der Meditation zugeordnet bleiben, werden die Gemälde über eine Kundgabe ihrer Verachtung hinaus kaum ein spezifisches Interesse auf sich gezogen haben.

Dagegen ist die Skulptur diejenige Gattung, an der die bilderstürmerische Absicht sich adäquat ausdrücken kann. Skulpturen aus Stein sind vornehmlich im öffentlichen Bezirk exponiert. Sie stehen an Außenwänden, auf Plätzen oder auf Giebeln und Eingängen, wenn Herrschaft sich sicher repräsentieren lassen kann. Dieser Öffentlichkeitsbezug hat zu allen Zeiten die Skulpturen gegenüber den politischen Konjunkturen besonders empfindlich sein lassen.[123] Bilderstürmerischen Intentionen kommt die Skulptur durch ihre Eigenschaft entgegen, daß sie zu einem doppelschichtigen Sinnträger gemacht werden kann. Sie kann deformiert werden und in ihrer Substanz dennoch erhalten bleiben. Wo die Skulptur Trägerin einer Machtaussage ist, kann diese angeschlagen werden, ohne als Bezugsziel verloren zu gehen; sie gewinnt dann den neuen Sinn: Entstellte Macht. Die mögliche Sonderbehandlung der Steinskulptur hat Kerssenbroch sensibel registriert und gegen die wetterempfindliche Holzskulptur abgesetzt: »Die aus einländischem Marmor (patrio marmori) künstlich gehauenen Bildwerke verstümmelten sie (mutilant), indem sie einigen die Köpfe, andern die Arme und noch andern die Beine abschlugen. Die hölzernen Bilder aber schlugen sie entzwei mit Beilen und warfen sie ins Feuer.«[124] Die Steinbildwerke blieben also verstümmelt stehen, als Mutilatio der bildgewordenen Position.[125]

Die konstruktive Funktion des Zerstörtseins hat der intellektuelle Wiedertäufer Rothmann programmatisch formuliert: »Und wir glauben dies, daß den Einfältigen nicht geringes Verständnis ermöglicht wird, wenn sie bemerken, daß, wo alle Dinge gefallen und verwüstet sind, man umso deutlicher begreifen kann, worin die Wiedererrichtung (Restitution) be-

stehen und notwendig werden muß«.[126] Die Merkmale der Zerstörung an den Skulpturen sind als Memento dessen, was sein könnte, gedacht. Von den sublimen Formen späterer Bilderstürme, etwa von der Restauration eines Kunstwerkes zur Erhaltung oder Steigerung seiner Verwertungseigenschaft unterscheidet sich der genuine Bildersturm darin, daß der Angriff sich nicht als historische Einfühlung verschleiert und die Deformation nicht affirmativ als Retusche verschwindet, sondern daß der Angriff sich am Werk selbst, manifest, absetzt und auf dem Anspruch beharrt, Geschichte durchbrochen zu haben. Dieser Anspruch freilich muß sich am Charakter des Gegenstandes relativieren.

An dem Kopf einer Äbtissin, der »von Täuferhand zerstört« wurde, kann man die Technik des bilderstürmerischen Angriffs wie auch seine Aporien noch nachvollziehen (Abb. 8 u. 9).[127] Da an dem Kunstwerk nicht die Kunst, sondern die Sinninformation angegriffen wurde, ist der Entstellungsakt kein künstlerischer, wohl aber objektiv ein ästhetischer Akt. Die Beschädigung der Figur, die vielleicht einmal eine Ganzfigur war, beschränkt sich auf das Gesicht. Die Kopftracht, die das Gesicht einfaßt, und das feingliedrige Faltensystem des Gewandes sind intakt geblieben. Drei parallel mit dem Beil oder dem Scharriereisen geführte Schläge trafen die Augen- und die Mundpartie. Mit einem spitzen Meißel sind um Mund und Nase fünf tiefe Löcher geschlagen. Das Gesicht, besonders die Augen bleiben erkennbar, doch das Gitter der Scharten ergibt eine verwandelte Physiognomie. Dem Antlitz ist mit den Schlägen über die Sinnesorgane das standestypische Trachtenwerk, das zur Rangbestimmung der Person eingesetzt war, überzogen worden. Über das Gesicht fällt ein Visier, seine untere Hälfte hängt im Kinnband wie das Kinnreff einer Rüstung. Diese Depersonalisierung setzt die Intaktheit der Standesmerkmale ebenso voraus wie die Reste einer personalen Identität. Die Augen müssen weiterhin sehen wollen, wenn das Kerbengitter sie sperren soll. Die Standeszeichen müssen erhalten bleiben, wenn das Standesbewußtsein sich als gebrochen darstellen soll. Der Angreifer braucht den Angegriffenen, wenn er diesem die Niederlage bewußt halten möchte. Die Durchbrechung der Geschichte zeigt sich abhängig von den überlieferten Symbolen der Geschichte und bleibt in der Textur der Zeit befangen. Es ist wahrscheinlich, daß diese Zeitgebundenheit den Meißelschlägen auch bestimmbare Inhalte vermittelt hat. Es fällt auf, daß die Schläge auf die Sinnesorgane, auf Kopf und Glieder, sowie auf den Bart zielen. Der Apostel vom Westportal der Überwasserkirche (Abb. 10) hat die Nase verstümmelt, den halben Bart (vgl. auch Abb. 11) und die Arme abgeschlagen bekommen. In Höhe der Geschlechtsteile ist ein Loch eingehauen. Das Kind, das die Madonna in Abb. 3 im Arm hält, hat neben dem Kopf, einem Arm, einer Hand auch die Zehen verloren.[128] Dieses immer wieder zu beobachtende Fixiertsein auf Sinnesorgane und Extremi-

täten ist pathologisch nur dann, wenn das gesamte Gerichtssystem der Zeit pathologisch war. Die Strafen und Foltern der Gerichte waren auf die empfindlichen Organe abgestellt. Falschmünzer wurden gesotten, Landesverräter gevierteilt, Gotteslästerern und Meineidigen die Zunge ausgerissen, Aufrührern und Wildfrevlern die Hand abgehauen, das Ohr abgeschnitten oder Augen ausgestochen. Einem Fälscher fürstlicher Briefe konnten die Hände abgehauen und ein heißes Eisen eingebrannt werden, »damit er von andern erkannt würde«.[129] Das Geständnis eines Wiedertäufers enthält die Nachricht, daß Johann von Leiden vor seinem Auftreten in Münster bestraft worden sei: »ist gestraft zu Leiden an eynem ohr, hat also nicht mehr dann ein or. Da hab er von solchen handel auch vor gehabt.«[130] Die Gerichte vollzogen amtliche Strafen, die außerhalb des Gerichtes als Privatrache sehr volkstümlich waren, wenn sie dann auch von den Gerichten als Delikte geahndet wurden. Das Emsinger Bußregister etwa enthält die ganze Skala privater Rechtsakte, die am Körper vollzogen wurden: Vom Haar-, Ohren- und Nasenabschneiden, Bartstutzen und Bartverbrennen, über Augen- und Lid-, Lippen- und Zungenverletzen, alle Möglichkeiten des Fingerverstümmelns, bis hin zum Zähneziehen, Armabhauen, Schädigen und Amputieren von Sexualorganen, Zehen oder Füßen.[131] Die Phantasie wird sich kaum einen bilderstürmerischen Meißelschlag ausdenken können, dessen Zielbestimmung nicht schon in den Strafregistern rubriziert war. Nimmt man hinzu, daß der Strafvollzug »in effigie« in voller Entwicklung war und daß das »crimen laesae majestatis« auch die Bildbeschädigung mit einbegriff[132], so darf man davon ausgehen, daß über das Primärerlebnis der Tabuverletzung hinaus jeder Beilschlag der Wiedertäufer seinen präzisierbaren Sinn hatte. Die gängigen Praktiken der Herrschaft sind gegen deren Symbole gekehrt, obwohl die Wiedertäufer in ihrem Reich Folter, Leibes- und Ehrenstrafen, mit Ausnahme der Gefängnis- und Todesstrafe, abgeschafft hatten.[133] Entsprechend dem hergebrachten gerichtlichen Verfahrensmuster haben die gestraften Bildwerke Abschreckungsfunktion gehabt, sie sollten »von den andern erkannt werden«.

Diesem Bezugszwang haben die Wiedertäufer offenkundig vor allem die skulpierten Figuren selbst unterworfen. Im szenischen Arrangement von Skulpturen – und Münster besaß am Dom mit dem Kalvarienberg eines der entwickeltsten Beispiele – war das Publikum in allen von ihm erwarteten Reaktionen selbst schon im Kunstwerk gegenwärtig. Die Wiedertäufer haben die Möglichkeit dieser interfiguralen Beziehungen immer wieder mitberechnet. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß im Paulussturz (Abb. 4) und an der Paradiesestür in diesem Sinne selektiv verfahren worden ist (s. Seite 85). Auch die Madonna (Abb. 3) behält ihr aufmerksames Gesicht, in das jetzt für den Betrachter, der den Rumpfgott darauf zurückbezieht, ein heimlicher Schrecken einzieht. Jene großfigurige Massenszene

des Kalvarienberges scheint ganz in dieser Absicht angeschlagen worden zu sein. Pilatus und Christus stehen sich ohne Angriffsspuren gegenüber, während den Schächern, die Christus vorführten (Abb. 12), Kopf, Arme und ein oder beide Beine abgeschlagen wurden. Dem Bruchwerk durfte auch ein Stifter unversehrt zusehen.[134] In den zerstörten Szenen der Epitaphien, etwa an der Lambertikirche, hat fast ausnahmslos immer wenigstens eine Figur überlebt. An den Domherrenepitaphien des Domkreuzganges sind diese innerbildlichen Selbstbesichtigungsformen manchmal mit geradezu raffiniertem Effekt inszeniert. Das dreiflügelige Doppelepitaph der Domherren Gerhard und Lubber von der Recke (Abb. 13)[135] zeigt im erhöhten Mittelfeld die Gregorsmesse, in deren Verlauf der Papst die Vision des am Kreuze auferstandenen Christus hatte. Durch die Beschädigungen bricht der Kontakt zwischen Visionär und Vision auseinander. Der Gekreuzigte ist bis auf den Rumpf aller Glieder beraubt und der als Rückenfigur gegebene Gregor erstarrt durch den Verlust des Kopfes und der Hände zu einer vogelscheuchartigen, pathetischen Attrappe. Auch die symmetrisch links und rechts von Gregor kniend postierten Ministranten haben keine Köpfe mehr. Dagegen sind alle Figuren, die von den Flügeln her hinzutreten, um das Seelenheil der beiden knienden Stifter in die Gregormesse einzubringen – links ein Bischof mit zwei Mönchen und dem Evangelisten Johannes, rechts ein Kardinal mit dem hl. Jakobus d. Ä. – unbeschädigt geblieben. Den Stiftern wurden lediglich die betenden Hände abgeschlagen; doch sowohl ihre Wappen, wie auch der Name in der Inschrift bleiben unberührt. Da von Gregor und den Ministranten lediglich die vom Gewand nicht bedeckten Körperteile weggeschlagen sind und von ihnen nur noch die Kleider stehen blieben, ist den herzutretenden Gnadenvermittlern das zu Hilfe genommene Visionsgeschehen zu einer Ansammlung von Requisiten zusammengefallen. Die Blicke und die amputierten Arme der Stifter verehren in einen kalt und sachlich präparierten Kadaver-Raum hinein.

Etwas anders ist man bei dem Epitaph des Domherren Reiner von Velen verfahren (Abb. 14).[136] In der rundbogigen Nische knieten oder standen unter einer auf eine Bühne hochgestellte Emausszene hinter Betpulten links der Stifter und ein Heiliger, rechts der hl. Jakobus d. Ä. Auf der Bühne saß der Heiland nicht – wie üblich und historisch richtig – mit den zwei Jüngern alleine am Tisch, sondern neben die Jünger, zwischen diese und die Rückwand gepreßt, sind noch zwei Diener eingeschoben gewesen, die in der kompositionellen Rechnung allenfalls als Füllsel in Erscheinung getreten waren. Diese Diener wurden beim Bildersturm freigelegt, von Nebenpersonen werden sie zu Hauptpersonen erhoben; wie sie, blieben die kargen Stilleben auf dem Tisch und an der Wand unbeschädigt. Dagegen sind die Köpfe des Stifters, der Heiligen und der Jünger abgeschlagen. Aus dem Hintergrund blicken jetzt die unversehrten Knechte mit Christus über die

zu einer Körpertreppe gekappten Figuren aus dem Bildrahmen. Die Heilsszene verwandelt sich in eine Gerichtsszene.[137]

Wenn der Wiedertäuferchronist Kerssenbroch anmerkt, daß die Wiedertäufer in Münster »die Bilder des gekreuzigten Christus, der Jungfer Maria, der Apostel und Märtyrer nicht ausstehen konnten«, daß »aber die Gemälde der Teufel, der Juden und gottlosen Tyrannen von keinem Wiedertäufer beschädigt« worden seien[138], dann gibt er mit der sachlichen Halbwahrheit doch die grundsätzliche Wahrheit preis, daß das bilderstürmerische Verfahren seine Methoden und Kriterien hatte. Deren Rang ist nicht mehr einfach auf die Tatsache der Vernichtung festzulegen.

Die Ebene des Urteils über die Bilderstürme läßt sich ranggleich mit der Urteilsebene über die Bilderproduktion der Zeit ansetzen. Wenn die oft geäußerte Ansicht, daß die Krisis des Manierismus seit 1520 durch die theoretischen und konkreten Angriffe auf die Kunstwerke mitbedingt sei, etwas richtiges trifft, dann dürften die Phänomene, deren gemeinsame Grundlage die Krise des entwickelten Frühkapitalismus ist, nicht so weitab voneinander liegen.[139] Dem Bildersturm geht eine Theoriebildung voraus wie der gleichzeitigen manieristischen Bildproduktion. Reflektierte Kunstproduktion ist deren Problematisierung und trägt die Voraussetzungen ihrer Aufhebung schon in sich. Wo der Entstehungsprozeß von Kunst begrifflich vorgefaßt ist, ist der Untergang von Kunst schon mitgedacht. So wie die demonstrative Zerstörung von Kunst das einfordert, was allein die geschichtliche Existenz von Kunst rechtfertigt.

Die kunsttheoretische Fundierung der Kunstproduktion im Subjekt entzieht dem Kunstprodukt den Status objektiver Geltung. Die Originalität der künstlerischen Manier provoziert eine originale Selbstbestimmung des Beschauers, die dieser auch am Kunstgegenstand realisieren darf. Die Handschrift des Bilderstürmers sucht das subjektive Recht gegen das überlieferte ebenso durchzusetzen, wie der furor pictoricus das seine gegen die oktroyierte Formkonvention.

Wie den Manieristen die klassischen Normen, ist den Bilderstürmern die versteinerte Tradition der Fixpunkt, ohne den das neue und andere sich nicht artikulieren kann. Die geschichtliche Überlieferung bleibt als Demonstrationsmaterial unentbehrlich. Damit sind Bilderstürme an Geschichte gekettet, denn ihre Intention ist geschichtsimmanent. Frei von Geschichte wären sie erst unter Umständen, die ihnen die interesselose Anschauung tradierter Geschichtszeugnisse ermöglichte.

In der formalen Operationsweise haben die Manieristen die Ausdruckswerte der Dinge und der transsubjektiven Geste ähnlich hervorgekehrt wie sie die Wiedertäufer ausgemeißelt haben. Die gedehnte Überlängung der Figuren postuliert die Erfahrung des Normalmaßes wie die verstümmelte Figur die Erfahrung des Heilseins. Das standesgemäße Gewand

emanzipiert sich von seinem Träger zu einer rhetorischen Pathosformel sowohl in den gestürmten Reliefs (Abb. 10) wie in der fortgeschrittenen Kunst, etwa Grünewalds.[140]
Eine formale Haupterrungenschaft der Renaissancekunst, die szenische Konsonanz aus der Interaktion bewußter Individuen, ist in der manieristischen Kunst zur Dissonanz weiterentwickelt worden; im Bildersturm kann die innerbildliche Dialektik so weit getrieben werden, daß das Kunstwerk die Negation konstitutiver Elemente seiner selbst anschaulich festhält.

Die der Kunstproduktion vorgelagerte Theorie sucht ihre materiellen Vorgegebenheiten zu absorbieren, so daß das Material möglichst total verfügbar wird. Der sich entwickelnde »Paragone«, der Rangstreit zwischen Malerei und Plastik, arbeitet die Gattungsspezifika so heraus, daß ihre Wirkung kalkulierbar wird. Im Bildersturm wirkt sich eine gattungseigene Behandlungsweise aus, welche zumal der Skulptur alle genuinen Eigenschaften und Möglichkeiten zustatten kommen läßt.

Daß die manieristische Form höfisch-offiziell war, die bilderstürmerische dagegen nicht, wäre der entscheidende Unterschied, wenn Intention und Rezeption, Genesis und Geltung ein und dasselbe wären.

Es ist nicht sicher, daß sich die bilderstürmerischen Angriffszeichen nicht verwerten ließen. Sie zeigen nicht nur die Reaktion der Opfer auf Herrschaftskunst, sondern verraten auch ein sensibles Einfühlungsvermögen in die Funktionsweise repressiver Kunstpolitik. Nach Niederwerfung der Wiedertäufer wären kaum so viele angegriffene Kunstwerke öffentlich stehen geblieben, wenn nicht die geglückte Verstümmelung zugleich Angst wachgehalten hätte. Manche Bruchstellen sind geglättet worden, angeblich für eine Ergänzung.[141] Die Paulusfigur am Mittelpfosten im Paradies ist von Brabender neu erstellt worden. Doch über seinem Haupt, am Türsturz, hat man das angeschlagene Altar-Relief des Paulussturzes (Abb. 4) angebracht, so als habe der Bischof seine rigoroser und energischer denn je wiedererrichtete Rechtsgewalt von deren rebellischer Brechung her neu begründen wollen. Man kann sich die Erhaltung manches im Bildersturm zerstörten Stückes nicht anders erklären, als daß die Signale des Umsturzes als Legitimationsgrundlage einer stabilitätsbedürftigen Herrschaft dienten.

Die Überreste des Wiedertäuferreiches wurden sehr bald gehandelt und auch ausgestellt. Der Bischof selbst hat Johann von Leiden ein Jahr lang als »Monstrum und Schouwspell« von Fürst zu Fürst herumgereicht und Bildnisse von ihm anfertigen und verbreiten lassen.[142] Die Zangen und Eisen, mit denen die Wiedertäuferführer auf dem Prinzipalmarkt zu Tode gemartert wurden, wurden in einer Nische im Laubengang des Rathauses jedermann sichtbar aufbewahrt. Die drei Käfige, in denen die Leichname der drei Hauptanführer am Lamberti-Turm, der nach Eroberung der Stadt in das ausschließliche Eigentum des Landesherren überging, ausgestellt

waren, dienten nach Aussage eines Zeitgenossen »zu einer warnung, damit sich menniglich vor solchen und der gleichen verfürisch widertauffischen secten und handlungen desto stattlicher hab zuhüten«. Und 1616 haben die Verleumdungen durch aufsässige Bürger den Magister Steil der Jesuitenschule zu der Bemerkung veranlaßt, er »wundere sich, daß die Leute sich an dem Lamberti Thurm nicht spiegelten«. Inwieweit solche Spiegelung auch noch in das heutige touristische Interesse mit eingeht, mag dahin gestellt bleiben. Als in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Diskussion um den projektierten neuen Turmbau im Gange war, beklagt der ›Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit‹ den drohenden Verlust der eisernen Käfige als »das Wahrzeichen Münsters«; die Anbringung verkleinerter Nachbildungen verhinderte 1898 der preußische Regierungspräsident; diese hängen heute an einer Mauer im Zoo.[143] Wie die historiographische Aufarbeitung des Wiedertäuferthemas sich als vorbeugende Reaktion auf revolutionäre Massenbewegungen darstellt, so stellt sich die Exposition wiedertäuferischer Relikte als ein Spiegelungsangebot dar, in dem ein jeder seine Phantasie zugleich aufreizen und besänftigen kann. Als am 1. 11. 1534 der hessische Geistliche Theodor Fabricius als Friedensvermittler zu König Johann von Leiden nach Münster kam und durch die Straßen der Stadt geführt wurde, stellte er die Frage, warum man die Kirchen zerstöre – und erhielt die hastig in die Sprache der Devoration fallende Antwort: »Ehe sie den Babstumb und der Pfaffen mißbrauch wieder annemen, wollten sie ehe das kind jn unterleib essen und alle sterben.«[144]

Die Problematik des münsterischen Bildersturmes ergibt sich aus dem Versuch der geschichtlichen Exemtion, der zum Zurücksinken in Geschichte führte. Die münsteraner Wiedertäufer haben immer auch nach Verbündeten unter den Fürsten Ausschau gehalten, doch ihr programmatischer Ausbruch aus den gesellschaftlichen Fesseln besiegelte ihre totale Isolation, die in die Ideologie der Selbstvernichtung einmündete und damit erst recht der reetablierten Herrschaft zugute kam. Dieser Widerspruch zeichnet auch jede bilderstürmerische Tat bis in die Beilschläge hinein. Deren Spuren bleiben auch Spuren der Herrschaft. Daß herrschaftliche Gewalt und bilderstürmerische Gewalt sich aneinander erledigten, wäre das aufzubewahrende Ergebnis einer aufklärenden historischen Erinnerung.

Martin Warnke:

Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst
Die Stellungnahmen von Schiller und Kleist zum Bildersturm

In der Beurteilungsgeschichte der Bilderstürme hat sich die Entwicklung der Ästhetik vom 18. zum 19. Jahrhundert entscheidend und bis heute verbindlich ausgewirkt. Je mehr die Kunst durch die Ästhetik der Aufklärung zum Medium einer Zusammenstimmung von Natur und Freiheit, zum Symbol einer möglichen Versöhnung wird, umso weniger kann gegen sie die Tradition des Bildersturms noch bestehen. Das aufgeklärte Bürgertum, das seinen Anspruch auf politische Selbstverwirklichung als allgemein-menschlichen Anspruch in die ästhetische Diskussion projizierte, mußte sich von der historischen Mitverantwortung für vergangene Bilderstürme dispensieren, wenn es in der Geschichte der Kunst die sinnliche Erscheinung des Sittlich-Guten, der vorstellbaren harmonischen Ordnung postuliert sehen wollte. Die Stellungnahme wurde umso dringlicher, je näher und greifbarer eine bürgerliche Staatsordnung rückte, die sich den an der Kunst entwickelten Maßstäben einer vollkommenen Welt hätte stellen müssen.

Das klassische Dokument, das die Geschichte dieser ambivalenten Wendung einleitet, ist die widerspruchsvolle Schilderung des Niederländischen Bildersturms (1566) in Schillers ›Geschichte des Abfalls der Niederlande‹ von 1788.[1]

Schiller bestreitet einleitend energisch, daß die »Bilderstürmerei die Frucht eines überlegten Planes gewesen« sei. Denn kein planend Denkender erdreistet sich, »den Entwurf zu einer offenbaren Schandtat zu geben«, welche »alle Achtung für Religion überhaupt und alle Sittlichkeit mit Füßen trat, und die nur in dem schlammichten Schoß einer verworfenen Pöbelseele empfangen werden konnte«[2]. Mit dieser Verlagerung der Verantwortung in den Schoß der Pöbelseele schüttelt Schiller den Bildersturm-Makel von einem Bürgertum ab, dem Kunst inzwischen ranggleich geworden war mit Religion und Sittlichkeit, so daß ihm ein bilderstürmerischer Gedanke unmöglich angelastet werden konnte. Noch zehn Jahre zuvor hatte Kerroux in seiner Geschichte der Niederlande von Stadt zu Stadt die Namen der ehrsamen Bürger und Honoratioren genannt, die als Anstifter und Planer der lokalen Bilderstürme in Erscheinung getreten sein sollen.[3] Bei Schiller dagegen werden die Bürger von den »dumpfen Tumulten« der Bilderstürmerei »aus dem ersten Schlafe geschreckt«. Und in der Sorge, »daß

dieses rasende Gesindel, wenn es nichts Heiliges mehr zu zerstören fände, einen ähnlichen Angriff auf das Profane tun und ihren Warengewölben gefährlich werden möchte, zugleich mutiger gemacht durch die entdeckte geringe Anzahl des Feindes, wagen es die reicheren Bürger, sich bewaffnet vor ihren Haustüren zu zeigen«. So sind die Bürger befreit von dem Makel, gegen Religion und Sittlichkeit verstoßen und Schuld daran zu haben, daß »viele schätzbare Werke der Kunst« vernichtet, »viele kostbare Handschriften, viele Denkmäler, wichtig für Geschichte und Diplomatik«, verloren gingen.

Die einfühlsame Seele des gebildeten Bürgers kann sich aber, wenn sie sich exkulpiert weiß, in einer fast karitativen Zuwendung die Motive des bilderstürmenden Pöbels ausmalen. Es handelte sich nach Schiller um »eine rohe zahlreiche Menge, zusammengeflossen aus dem untersten Pöbel, viehisch durch viehische Behandlung, von Mordbefehlen, die in jeder Stadt auf sie lauern, von Grenze zu Grenze herumgescheucht und bis zur Verzweiflung gehetzt, genötigt, ihre Andacht zu stehlen, ein allgemein geheiligtes Menschenrecht, gleich einem Werke der Finsternis zu verheimlichen«. Dieser noch in seiner Entrechtung für bürgerliche Menschenrechte einstehende Pöbelhaufen hegt gegenüber den Kunstwerken diejenigen Empfindungen, die Schillers ästhetisierender Bürger nicht mehr hegen darf: »Der lachende Wohlstand der feindlichen Religion kränkt ihre Armut; die Pracht jener Tempel spricht ihrem landflüchtigen Glauben Hohn; jedes aufgestellte Kreuz an den Landstraßen, jedes Heiligen Bild, worauf sie stoßen, ist ein Siegesmal, das über sie errichtet ist, und jedes muß von ihren rächerischen Händen fallen. Fanatismus gibt dem Greuel seine Entstehung, aber niedrige Leidenschaften, denen sich hier eine reiche Befriedigung auftut, bringen ihn zur Vollendung.« Nur niedrige Seelen lassen sich im objektiv berechtigten Fanatismus zur Befriedigung ihrer Leidenschaften hinreißen. Umso größere Anerkennung gebührt der Disziplin und Beherrschtheit des Bürgers, der das Unrecht sieht und empfindet und dennoch stoisch Ruhe und Ordnung bewahrt. Seinem rational-distanzierten Ordnungssinn erscheinen die Vorgänge im Antwerpener Dom fast wie eine liturgische, blind geordnete Veranstaltung: »Die wenigen Katholiken, die da waren, und die Hoffnung aufgaben, gegen diese Tollkühnen etwas auszurichten, verlassen die Kirche, nachdem sie alle Tore, bis auf eines, verschlossen haben. Sobald man sich allein sieht, wird in Vorschlag gebracht, einen von den Psalmen nach der neuen Melodie anzustimmen, die von der Regierung verboten sind. Noch während dem Singen werfen sich alle, wie auf ein gegebenes Signal, wütend auf das Marienbild, durchstechen es mit Schwertern und Dolchen, und schlagen ihm das Haupt ab; Huren und Diebe reißen die großen Kerzen von den Altären, und leuchten zu dem Werke. Die schöne Orgel der Kirche, ein Meisterstück damaliger Kunst, wird zertrümmert, alle Gemälde aus-

gelöscht, alle Statuen zerschmettert. Ein gekreuzigter Christus in Lebensgröße, der zwischen den zwei Schächern dem Hochaltar gegenüber aufgestellt war, ein altes und sehr wert gehaltenes Stück, wird mit Strängen zur Erde gerissen und mit Beilen zerschlagen, indem man die beiden Mörder zu seiner Seite ehrerbietig schont. Die Hostien streut man auf den Boden und tritt sie mit Füßen; in dem Nachtmahlwein, den man von ungefähr da findet, wird die Gesundheit der Geusen getrunken; mit dem heiligen Öle werden die Schuhe gerieben. Gräber selbst werden durchwühlt, die halbverwesten Leichen hervorgerissen und mit Füßen getreten. Alles dies geschah in so wunderbarer Ordnung, als hätte man einander die Rollen vorher zugeteilt.«[4]

Ein Jahr vor dem Ausbruch der Französischen Revolution verdrängt Schillers Bürger seine bilderstürmerische Vergangenheit und erfindet im Pöbel ein neues alleinverantwortliches bilderstürmerisches Subjekt; er ahnt, daß die praktische Einlösung ästhetischer Kategorien, daß ein »ästhetischer Staat« vor dem bürgerlichen Besitz – vor den »Warengewölben« – nicht haltmachen könnte, so daß ihm der ästhetische Gegenstand vom Symbol des Sittlich-Guten gleichsam wieder zum Symbol eines unangreifbaren Klassen-Guten gerinnt. Goethe, der gleichzeitig im ›Egmont‹ (I, 2) den Bildersturm als revolutionären Auslösungsfaktor einsetzt, von dem »die größten Kaufleute, der Adel, das Volk, die Soldaten angesteckt sind«, entwikkelt daraus, fast naiv, den Ratschlag an die Regentin, Toleranz zu üben: »faßt sie in die bürgerliche Ordnung, schränkt sie ein; und so habt ihr die Aufrührer auf einmal zur Ruhe gebracht«. Schiller spezifiziert die Integrationsfähigkeit, beschränkt sie auf die Bürger, die er toleranzwürdig macht, indem er sie nicht nur als immun gegenüber der Bilderstürmerei diagnostiziert, sondern indem er sie bewaffnet vor ihren Haustüren gegen die Bilderstürmer antreten läßt. Mit der Kunst verteidigen sie diejenige Sittlichkeit, die ihre Warengewölbe intakt läßt. Von hier aus ist abzusehen, daß die Kunst in einer bürgerlichen Ordnung deren Tabuisierung mitübernimmt.

Heinrich von Kleist hat, wohl in Erinnerung an Schiller, die Erledigung bürgerlicher Bildersturm-Reminiszensen in seiner »Legende« über ›Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹ radikal allegorisiert.[5] Hatte Schiller in der Schilderung der Szene im Antwerpener Dom den Einsatz der Musik als das Signal zum hemmungslosen Zerstören verstanden, so wird sie in Kleists Erzählung gerade zum Auslöser einer lähmenden Ohnmacht. Die gefühlsintensive Musik erscheint als Erretterin der unmittelbar bedrohten Schwesterkünste. Kunst wird vorgestellt als das Palliativ in einer gesellschaftlichen Ordnung, die mit rationalen Argumenten allein nicht mehr zu rechtfertigen ist. Der Gang der Handlung offenbart die rationale Konsequenz, mit der Irrationalität eingesetzt werden kann:

Vier »Kaufmannssöhne und Studenten« wollen, von der niederländischen

Bilderstürmerei inspiriert, in der Kaiserstadt Aachen, wo sie die Erbschaft eines ihnen unbekannten Oheims zu »erheben« hatten, einen Bildersturm inszenieren. Während einer Messe soll, nach Einwurf der mit biblischen Geschichten bemalten Fensterscheiben, die Bevölkerung aufgerufen werden, »keinen Stein auf dem andern zu lassen«. Als aber die tödlich erkrankte Kapellmeisterin – in Wirklichkeit war es die Hl. Cäcilie –, wie es der Wunsch der vorgewarnten Äbtissin war, eine uralte italienische Messe, mit der man schon öfters »die größtesten Wirkungen hervorgebracht hatte«, intonierte, da wirkte sie auch jetzt, »als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei« und schlägt auch die Brüder »wie durch unsichtbare Blitze« in den Bann, so daß »auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward.«

In der ersten Fassung der Legende, die in den von Kleist redigierten ›Berliner Abendblättern‹ am 16. November 1810 (Nr. 40–42) erschien, kehren die »vier gottverdammten Brüder« nach ihrem Musikerlebnis in ihr Gasthaus zurück, wo sie der Gastwirt in ihrem Zimmer am Tische betend beobachtet und wo sie, in dunkle Mäntel gehüllt, um Mitternacht »mit einer schauerlichen und grausenhaften Stimme« das ›Gloria in excelsis‹ intonierten. Der Gastwirt erstattet auf dem Rathaus Anzeige und bittet die Obrigkeit, »ihm diese Leute, in welchen ohne Zweifel der böse Geist walten müsse«, aus dem Hause zu schaffen. Der Magistrat schickt einen Arzt zu den Brüdern; er bestätigt den Befund. Der Arzt verfügt sich auch ins Kloster, wo die Kapellmeisterin Antonia inzwischen gestorben ist und wo versichert wird, daß sie zu jener Stunde nicht selbst das Gloria in excelsis in der Kirche dirigiert haben konnte. Darauf verkündet der Erzbischof von Trier, daß es die heilige Cäcilie persönlich gewesen sei, die »dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe«. Seither wurde das ›Gloria in excelsis‹ in dem 1648 säkularisierten Kloster jährlich »ruhig und prächtig« abgesungen.

In den ›Berliner Abendblättern‹ erscheinen die zwei Fortsetzungen der Erzählungen auf der ersten Seite an der Stelle, an der die Leser in den vorausgegangenen Nummern Berichte über Berliner Kunstausstellungen zu lesen bekamen: Die Legende präsentiert sich in einem kunstpolitischen Kontext.[6] Unmittelbar nach der ersten Fortsetzung der Legende rückt Adam Müller zwei Grundsatzmeinungen ein, welche die Erzählung in ein weiteres Bezugsfeld bringt: Von der intransigenten Position eines Apostaten her beklagt Müller, daß die Privilegien und Rechte einzelner Menschen gegenüber den Rechten ganzer Stände und Korporationen bevorteilt werden; wenn »die Satzungen der Privaten gerade so heilig gehalten, als die Satzungen und Institutionen des Staates gering geachtet« werden, brauche man sich nicht zu wundern, »daß die Spezialhypotheken beim Publikum mehr Kredit haben, als die Generalhypotheken«. Als das »Hauptproblem für den Financier unserer Zeit« wird angegeben, »die Generalhypotheken wieder zu

Ehren zu bringen«. Es wird also polemisiert gegen den individualistischen Wirtschaftsliberalismus, welcher die überlieferten Standesnormen unterhöhlt, und es wird propagiert die Reetablierung des Allgemeinen, des Staates, als Bezugssystem für jeden Privatmann, – womit ein Problemrahmen angesprochen ist, in dem sich auch Kleists Dichtungen oft bewegen. – Die zweite These Müllers übersetzt unmittelbar das zentrale Motiv der Legende: Müller wirft den »aufklärenden Freiheitsaposteln aus der Schule Adam Smith's«, den »Philosophen vom reinen Ertrage« vor, daß sie nicht merken, »wie sie ihr eigenes Werk zerstören: mit der einen Hand steigern sie die idealistischen Bedürfnisse der Nationen durch Aufklärung ins Unendliche, mit der andern bauen sie eine Staatswirtschaft, welche nur rohe, reale, zählbare und handgreifliche Bedürfnisse statuiert«.[7] Gegen die aufgeweckten Bedürfnisse sollten also ideelle Befriedungsstrategien entwickelt werden, damit die Konsequenzen der Aufklärung nicht gegen ihre Urheber zurückschlagen. Die vier Bilderstürmer in Kleists Legende sind Bürgersöhne, die eine Erbschaft erheben wollen. Von der niederländischen Aufklärungsbewegung angesteckt, sind sie im Begriff, ihr »eigenes Werk«, das sie an das Erbe ihres Oheims brächte, zu zerstören, indem sie für ihren bilderstürmerischen Plan sich mit »einer Anzahl junger Kaufmannssöhne und Studenten« zusammentun in der Gewißheit, daß sie »einen großen Anhang unter dem Volk finden« würden. Erst die Gewalt der Musik hält sie davon ab. Die vier Brüder stehen für die progressiven Elemente im aufgeklärten Bürgertum, die dem Volke die Signale zur praktischen Realisierung allgemeinmenschlicher Bedürfnisse geben. Kleists Legende erschien knapp einen Monat nach Hardenbergs Finanzedikt, das die Steuerfreiheit des Adels aufhob und der sich kapitalisierenden Wirtschaft neue Mittel zufließen ließ, und vierzehn Tage nach dem Gewerbesteueredikt, das die monopolistischen Gewerberechte beseitigte und mit der freieren Konkurrenz die staatlichen Einkommen für die Erfüllung von Napoleons Kontributionsforderungen steigern sollte. Hand in Hand mit dieser Aktivierung der bürgerlichen Wirtschaft durch Konzessionen an den aufgeklärten bürgerlichen Wirtschaftsliberalismus vollzieht sich auch die kulturpolitische Integration der bürgerlichen Aufklärung: Die ideologische Vorbereitung für den allgemeinen Einsatz in den Freiheitskriegen läuft in Hochtouren – Kleist selbst ist entscheidend daran beteiligt –, und in der 1810 gegründeten Humboldtuniversität erhält die bürgerliche Denktradition ihren staatlich abgeschirmten Freiheitsraum.[8] Indem in dieser Situation Kleist seine Legende der Heiligen Cäcilie der Tochter Adam Müllers als Taufgebinde in die Wiege legt, entwirft er dem zu einem tragenden Element des Staates werdenden Bürgertum ein neues Erziehungsideal[9]: Die Kultur möge in die Erziehung so wirksam eingebracht werden, daß der Respekt vor ihr sich zu einer Kontrollinstanz herausbildet, die jede Aggressionsregung, jede Erinnerung an die

bilderstürmerische Aufklärung auffängt. Der Sturm gegen die Bilder verkehrt sich zu einer Gewalt der Bilder gegen den Sturm.

Die noch im gleichen Jahr 1810 für die Buchausgabe durch Kleist veränderte Fassung der Legende hat das Bezugsfeld, das im Kontext der ›Berliner Abendblätter‹ von außen mitgeliefert war, aus den immanenten Mitteln der Erzählung neu entwickelt und eingearbeitet.

Die erzählerische Erweiterung in der zweiten Fassung setzt nach dem Bekehrungsvorgang der Brüder in der Kirche ein. An die Stelle des Gastwirtes, der die Einlieferung in das Irrenhaus abwickelt, wird – nach einer Zäsur von sechs Jahren – die Mutter der Brüder eingeführt. Sie kommt aus Den Haag angereist und stellt beim Aachener Magistrat gerichtliche Untersuchungen über den Verbleib ihrer Söhne an. Sie wird in das Irrenhaus geführt, wo sie mit Entsetzen ihre verstörten, brüllenden Söhne wiedererkennt. Der Vorsteher des Irrenhauses versichert ihr, daß ihre Söhne körperlich vollkommen gesund seien und daß man ihnen »eine gewisse, obschon sehr ernste und feierliche Heiterkeit nicht absprechen« könne. Die Mutter verläßt mit »wankenden Knien« das Lokal und begibt sich am folgenden Morgen zu einem »berühmten Tuchhändler der Stadt«, zu Veit Gotthelf, der seinerzeit – wie die Mutter aus einem Brief ihrer Söhne vor dem Anschlag wußte – an dem Bildersturmplan »eifrigen Anteil genommen hatte«, der aber inzwischen geheiratet, mehrere Kinder gezeugt und »die beträchtliche Handlung seines Vaters übernommen hatte«. Der Tuchhändler gesteht der Mutter, nachdem er die Tür geschlossen und sie zum Schweigen verpflichtet hatte, daß die Tat »auf das genaueste mit wahrhaft gottlosem Scharfsinn angeordnet« gewesen sei; er schildert der Mutter detailliert den Bekehrungsvorgang in der Kirche und die Einlieferungsgeschichte in das Irrenhaus, »das die Milde des letztverstorbenen Kaisers gestiftet hatte«. Drei Tage später unternimmt die Mutter mit einer Freundin einen Ausflug zum Kloster. Die Kirche finden sie wegen Bauarbeiten durch Zäune und Gitter versperrt, und nur, wenn sie sich mühsam erhoben, konnten sie »die prächtig funkelnde Rose im Hintergrund der Kirche wahrnehmen«. Die Mutter bleibt auf das »doppelte Schauspiel« verwiesen, das sich ihr von außerhalb der Kirche anbietet: »Viele hundert Arbeiter, welche fröhliche Lieder sangen, waren auf schlanken, vielfach verschlungenen Gerüsten beschäftigt, die Türme noch um ein gutes Drittel zu erhöhen, und die Dächer und Zinnen derselben, welche bis jetzt nur mit Schiefer bedeckt gewesen waren, mit starkem, hellem, im Strahl der Sonne glänzigem Kupfer zu belegen. Dabei stand ein Gewitter, dunkelschwarz, mit vergoldeten Rändern im Hintergrund des Baues; dasselbe hatte schon über die Gegend von Aachen ausgedonnert, und nachdem er noch einige kraftlose Blitze gegen die Richtung, wo der Dom stand, geschleudert hatte, sank es, zu Dünsten aufgelöst, mißvergnügt murmelnd im Osten herab.« Währenddessen wird die Äbtissin des Klosters auf

die Frauen aufmerksam gemacht. Sie läßt der »Niederländerin« den »Befehl« übermitteln, sie aufzusuchen, dem die Mutter »ehrfurchtsvoll gehorcht«. Nachdem sie die Treppe hinaufgestiegen war, öffnet man ihr die Flügeltüren zu einem Raum, in dem die Äbtissin, »welches eine edle Frau von stillem königlichen Ansehen war«, auf einem Sessel saß, den Fuß auf einen Schemel gestützt, der auf Drachenklauen ruhte. Seitlich des Sessels lag auf einem Pult die Partitur einer Musik, in der die Mutter diejenige des ›Gloria in excelsis‹ erkennt, und sie »meinte in die Erde zu sinken«; es war ihr, »als ob der ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge«. Die Äbtissin erzählt ihr die Geschichte der vier Brüder aus ihrer Sicht, gibt ihr bekannt, daß der Papst durch Breve die Auffassung des Erzbischofs von Trier, wonach die hl. Cäcilie selbst eingegriffen habe, bestätigt habe, und bietet der Mutter Geld zur Unterstützung der Söhne an. Die Mutter dankt, reist, nachdem sie bei den Gerichten ein Kapital zugunsten ihrer Söhne hinterlegt hatte, nach Den Haag zurück, wo sie ein Jahr später in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrt. »Die Söhne aber starben im späten Alter eines heiteren und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal ihrer Gewohnheit gemäß das Gloria in excelsis abgesungen hatten.«

Die zweite Fassung wiederholt den Bekehrungsvorgang an den aufrührerischen Brüdern auch an deren Mutter. Die Verwaltungsorgane bis hin zum Papst wirken daran mit, den Domestikationsakt in die verantwortliche Erziehungsinstanz der Familie zurückzuprojizieren; die Stationen ihrer Nachforschungen[10] geraten vor der Äbtissin zu einer Gerichtsinstanz: Hier liegen die Partituren der Musik neben dem Thronsessel als ein Herrschaftsattribut. Die Widmung an das Taufkind Cäcilie Müller entfällt in der zweiten Fassung; aus dem Taufgebinde wird eine Art Mutterspiegel. Während die Mutter die Vergangenheit ihrer Söhne an sich selbst noch einmal überwindet, begegnet ihr in dem Tuchhändler Veit Gotthelf die Figur des Bürgers, der die Erinnerung an seine bilderstürmerische Vergangenheit in dem Status eines wohlhabenden Erbträgers als schlechtes Gewissen und als Angstvorstellung internalisiert hat: Er lebt davon, daß die Behörden, denen seine Vergangenheit bekannt ist, von ihrem Wissen keinen Gebrauch machen. Der Kredit des Tuchhändlers, seine Spezialhypothek, erhält sich am Leben unter der Drohung und Abhängigkeit von den staatlichen Instanzen, von den Generalhypotheken.[11]

Die brutalisierte Eindringlichkeit durch die erzählerische Erweiterung schlägt auch in den kompositionell intakt gebliebenen Teil der ersten Fassung in mehreren Textvarianten durch. In der ersten Fassung heißt es, daß die Brüder in Aachen in einen Gasthof einkehrten, »weil sie hofften, daß das Geschäft bald abgemacht sein würde«. In der zweiten Fassung kehrten sie in den Gasthof ein, »weil niemand im Ort war, an den sie sich hätten

wenden können«: Es ist damit angedeutet, daß die Brüder sich außerhalb der Familienkontrolle fühlten, wodurch die neue Rolle der Mutter vorbereitet wird. Die Brüder, die sich in der ersten Fassung nur mit »Zerstörungswerken aller Art«, in der zweiten Fassung, gefährlicher, »mit Äxten und Zerstörungswerken aller Art« versehen hatten, verabredeten nicht mehr »jubelnd«, sondern »frohlockend«, also hämisch und schadenfroh, ein Zeichen. Die vorgewarnte Äbtissin benachrichtigt einen kaiserlichen Offizier, der in der ersten Fassung »unter der Hand«, in der zweiten »wenigstens unter der Hand« der neuen Lehre zugetan ist, so daß er der Äbtissin in der ersten Fassung »unter dem Vorwand, daß sie Geister sehe«, in der zweiten Fassung »unter dem staatsklugen Vorwand, daß sie Geister sehe«, seine Hilfe versagt. Umso mehr besteht die Äbtissin auf der Aufführung der italienischen Messe, mit der die Kapelle zunächst, harmloser, »oftmals«, dann, gezielte »mehrmals«, nach der ersten Fassung »einer besonderen Heiligkeit und Innigkeit wegen«, nach der zweiten Fassung, herrschaftlich statt romantisch, einer »besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen« eine besondere Wirkung erzielt hatte. Die Messe wird denn auch in der ersten Fassung einfach »zu Ehren Gottes«, in der zweiten Fassung zu Ehren »des höchsten Gottes« gespielt; die Nonnen umringen die Äbtissin auch nicht mehr nur »zitternd«, sondern »unter Zittern und Beben«. Als dann unerwartet die Kapellmeisterin erscheint, fragen die Nonnen in der ersten Fassung mitfühlend: »wie sie sich plötzlich so erholt habe?«, in der zweiten Fassung ahnungsvoll verehrend: »wo sie herkomme und wie sie sich so plötzlich erholt habe«. Die Antwort der Kapellmeisterin ist in der ersten Fassung herrisch-menschlich: »daß keine Zeit sei zu schwatzen«, in der zweiten erhaben-entrückt: »Gleichviel, Freundinnen, gleichviel!«[12] Entsprechend differenzieren sich die Auswirkungen: »Demnach – so in der ersten Fassung – kam es, wie ein wunderbarer, himmlischer Trost in die Herzen der frommen Frauen; die Beklemmung selbst [...] kam hinzu, um ihre Seelen, wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs zu führen.« Zwischen diese Sätze, die den Entrückungsprozeß eskalieren, schiebt Kleist in der zweiten Fassung einen prosaischen Satz ein, der die psychische Ekstase mit einer physischen Formierung koppelt: »Demnach kam es [...] in die Herzen der Frauen; sie stellten sich augenblicklich mit ihren Instrumenten an die Pulte; die Beklemmung selbst [...]« Dieser direktere Zugriff der Musik wirkt sich auch auf die hörende Gemeinde aus, denn bei der Intonierung des ›Gloria in excelsis‹ war es in der ersten Fassung, »als ob die ganze Kirche, von mehr denn dreitausend Menschen erfüllt, gänzlich tot sei«, dagegen war es nach der zweiten Fassung, »als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei«. Diese Umleitung der Wirkung vom Kirchenraum auf dessen Bevölkerung hat als Entsprechung, daß statt »den vier gottverdammten Brüdern zum Trotz« nunmehr »den vier gottverdammten Brüdern mit ihrem

Anhang zum Trotz« der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward. Die zweite Fassung vermeidet auch das Mißverständnis, als solle über das Medium der Musik die Macht der Religion etabliert werden und bringt nicht mehr den Überleitungssatz vom ersten zum zweiten Teil der Legende: »Aber der Triumph der Religion war, wie sich nach einigen Tagen ergab, noch weit größer.« Es bleibt ein »Triumph der Musik« und da das Kloster nach dem Dreißigjährigen Krieg säkularisiert wurde, kommt die Gewalt der Musik der weltlichen Macht zugute.

Ein Jahr vor der Französischen Revolution entzog sich bei Schiller der Bürger seiner bilderstürmerischen Tradition, weil ihm Kunst mit Sittlichkeit und Religion identisch geworden war und weil er ahnt, daß die ästhetischen Postulate vor dem bürgerlichen Besitz nicht haltmachen könnten. Bei Kleist ist, historisch richtig, das bilderstürmerische Potential im Bürgertum offen benannt; doch die Legende beschreibt die Liquidation der emanzipatorischen Konsequenzen aufgeklärter Ästhetik. Die Kunst rückt als geweihtes historisches Reliquiengut in die zu Kunsttempel hochstilisierten Museen, von denen das Volk durch psychische Zäune und Schranken in der gleichen Distanz gehalten wird, wie die Mutter in Kleists Legende von der Rose in der Aachener Kirche. Die Legende beschreibt die Verinnerlichung der kulturellen Zwangsmittel: Die Arbeiter singen fröhliche Lieder, während sie das Baukunstwerk vollenden; die Musik des Oratoriums, dessen Partituren als Herrschaftszeichen verwahrt werden, wird als alljährliches Ritual wiederholt; im Munde der bezwungenen Brüder mechanisiert sich das Zwangsmittel zum Preislied. Die Legende droht jedem, der die aufklärerische Vergangenheit aktualisiert, mit dem Irrenhaus.

Goethe zog 1815 für lange Zeit das richtige Fazit: »Unsere Zeit ist nicht bilderstürmerisch, aber bildlos.«[18]

Berthold Hinz

Säkularisation als verwerteter »Bildersturm« Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft[1]

I

»Säkularisationen«, so informiert der ›Große Brockhaus‹, »sind [. . .] meist mit Verschleuderung kirchlichen Gutes und oft roher Zerstörung hoher Kulturwerte verbunden gewesen«[2]. Mit einer derartigen Aussage ist die unterste Bezugsebene über die Thematik Bildersturm und damit die Berechtigung gewonnen, den Terminus Säkularisation in den Zusammenhang der Destruktion von Kunst einschließlich der Grundlagen für die Bewertung ihrer Destruktion zu stellen. Säkularisationen sind ihrerseits lexikalisch definiert als die »Verweltlichung einer Sache, ihre Übertragung aus dem geistlich-kirchlichen in den weltlichen Bereich«[3].

Der Sache nach sind Termini wie »Verweltlichung« und »Übertragung« sicherlich euphemistisch angesichts der beispiellosen Rechtsbrüche tradierten Rechtsverhältnissen gegenüber, die von den Geschädigten der Säkularisation nur als Gewalttat, Willkür und Usurpation angesehen werden konnten. Als politisch-juristischer Akt sich aufspielend, blieb Säkularisation in der Argumentation der Betroffenen, also im wesentlichen der Katholischen Kirche, das, was sie eigentlich auch war: eine rechtswidrige Enteignung größten Stils. Eine bis heute noch nicht ganz verstummte kirchenrechtliche und kirchenpolitische Diskussion schloß sich hier an.[4] Zu der vorliegenden Fragestellung ist von dieser Seite allerdings keine Auskunft zu erwarten.

Demgegenüber haben sich die politischen und historischen Wissenschaften zum Sachverhalt der Säkularisation sehr zurückgehalten: Es liegen weder umfassende Materialsammlungen noch Darstellungen zur Thematik vor. Systematische Untersuchungen fehlen selbst in Ansätzen; sie erst könnten die Grundlage für eine Theorie der »materiellen« Säkularisation, somit für eine allgemeinere Begriffsbildung geben.[5]

Der aus dem Lexikon zitierte Begriff der Verweltlichung gibt dagegen einen Hinweis darauf, in welche Bahnen die Überlieferung des Wortes Säkularisation geriet: Als geschichtlich-politischer Begriff versäumt, wurde Säkularisation zu einer vielverwendeten und vieldiskutierten Kategorie auf dem Felde der Geschichtsphilosophie und Kulturdiagnose. Zu Verweltlichung, zu Emanzipation der Kultur aus der Religion und Befreiung des Menschen aus geistlicher Observanz verallgemeinert und abstrahiert, stellt

Säkularisation »als Kampf um Bewußtsein und Seele der Menschen« als »Kampf [. . .] geistiger Art« allgemein und interepochal sich dar.[6] Dabei ist zu bemerken, daß die »Umprägung des Säkularisierungsbegriffs auf jene zurückgeht, welche die Säkularisation als Liquidation illegitimer geistlicher Herrschaft feierten und insofern selbst zur Partei der Säkularisierer gehörten«[7].

Die Bezeichnung für einen usurpatorischen Gewaltakt konnte sich so zu einem Begriff geistigen Fortschritts sublimieren. Insofern das Wort Säkularisation, aus dem Zusammenhang der Geschichte und ihrer »Materialität« suspendiert, nunmehr in seine Verwendung als bloße Interpretations-, d. h. Bewußtseinsform eingekehrt ist, muß es für eine Analyse derart bracchialer Akte wie Bilderstürme unverwendbar werden. So gerät hinsichtlich ihres historischen Oberbegriffs – nämlich Säkularisation – die Thematik Bildersturm ins Leere: Mit der Theorie der »ideellen« Säkularisation hat sie – weil herausgesetzt aus der Ideengeschichte – nichts zu tun.

Gleichwohl ist es mit dem hermeneutischen Instrumentarium der »ideellen« Säkularisation möglich gewesen, verstärkt auf die Säkularisierung des ideellen Bereichs der menschlichen Produktion – der Kunst und Kultur – aufmerksam zu werden. Dabei wurde erkannt, daß Kunst erst als säkularisierte zur eigentlichen Kunst wurde: »Was am Kunstwerk als seine eigene Gesetzlichkeit auftritt, ist spätes Produkt der innertechnischen Evolution sowohl wie der Stellung von Kunst mitten in fortschreitender Säkularisation; fraglos indessen sind die Kunstwerke nur, indem sie ihren Ursprung negierten, zu Kunstwerken geworden.«[8]

»Ideelle« Säkularisation ist nach dem Vorhergehenden nun nicht mehr hermeneutischer Ansatz und Interpretament allein, sondern historischer Prozeß und Explikation ihres Begriffes selbst, wobei vorausgesetzt wird, daß die Bewußtwerdung über den autonomen Charakter von Kunst identisch ist mit der Entstehung ihrer autonomen Verfassung selbst. Verweltlichung von Kunst und »verweltlichtes« Bewußtsein bedingen einander. Diese Dialektik im Überbau stellt in ihren Konsequenzen den Mechanismus dafür bereit, daß Kunst als eine säkularisierte den Anspruch erheben konnte, immun und autonom zu sein, somit jedweden Angriff auf sich als unerhört abzuweisen. Damit verlöre ein Angriff auf Werke der Kunst diesen Modus von Verständlichkeit, der einem Angriff überhaupt in einer Welt, in der Gewalttaten zur Tagesordnung gehören, doch immer noch gebührte: Gegenüber einer Institution geübt, die nunmehr nicht im allgemeinen Verkehr der Welt rangierte, sondern – aus ihm herausgesetzt – als das schlechthin besondere zu gelten hatte, müßten derartige Taten zu Untaten schlechthin werden. Die Erhebung der Kunst zur autonomen Kunst und die Denunzierung eines Bildersturms als apriorischer Vandalismus wären so die beiden Seiten einer auf Kunst bezogenen Theorie der »ideellen«

Säkularisation – ein Resultat, das ihr in transzendentaler Kritik noch selbst erreichbar wäre, das sie unter den Prämissen einer autonomen Ideengeschichte sogar akzeptieren, vor dessen Bewertung sie aber versagen müßte.

Erst mit der säkularisierten Kunst ist Bildersturm zu einem Problem geworden, das als solches unproblematisch, d. h. einer einhellig-negativen Würdigung gewiß, auftreten konnte.[9] Es gilt nun Säkularisation und Bildersturm wieder an genuiner Stelle zusammenzubringen und ihre bislang ausgeschiedene Problematik als eine unter den Tendenzen der sich kapitalisierenden Verhältnisse entstandene besondere Weise der allgemeinen Dialektik von Bewußtsein und Kapital zu verstehen; denn es scheint sich abzuzeichnen, daß die Genese der autonomen Kunst, auf deren Status – wie gesagt – die Absage an Bildersturm gründet, an die Genese des Kapitals gebunden ist.

2

Wenn hier von Säkularisation gesprochen wird, so ist jener bestimmte Prozeß gemeint, der sich um und im Anschluß an die Französische Revolution abgespielt hat, wobei im wesentlichen auf die deutschen Verhältnisse – z. T. sogar verengt auf die der Stadt Köln – geblickt wird. Nicht ein allgemeingeschichtlicher Prozeß wird erörtert, sondern ein Vorgang, der durch bestimmte Gesetze, Dekrete und Akte bestimmt ist.[10]

Die unmittelbare Voraussetzung für die Säkularisation war die Annektion der linksrheinischen Gebiete des Deutschen Reichs durch Frankreich: ein Vorgang, der sich zweifach auswirkte: 1. In den besetzten Gebieten wurde unmittelbar im Gefolge der militärischen Maßnahmen durch Dekret säkularisiert, 2. Die durch die Annektion betroffenen Fürsten sollten auf Kosten der geistlichen Territorien auf rechtsrheinischem Gebiet entschädigt werden, wodurch die Säkularisation auf das gesamte Reichsgebiet ausgeweitet wurde. Zu diesem Zweck bedurfte es eines rechtskräftigen Beschlusses des Reichstags, der, durch eine Reichsdeputation vorbereitet, am 25. 2. 1803 als Reichsdeputationshauptschluß endgültig angenommen wurde. Die Durchführung dieses Gesetzes verändert die politische und ökonomische Situation Deutschlands in einer bisher nicht dagewesenen Weise: Säkularisiert wurden die Herrschaften nicht nur der reichsunmittelbaren geistlichen Fürsten[11] sowie der landsässigen Abteien, Klöster und Kapitel, sondern auch ein großer Teil der kleinen weltlichen Stände und zahlreiche Reichsstädte.[12] Es verschwanden damit 112 Reichsstände, wodurch sich die Länderkarte Deutschlands grundsätzlich veränderte und vereinfachte.

In der erwähnten und vielbeklagten negativen Erscheinung der Zerstörung und Verschleuderung des Besitzes von Klöstern, Kirchen (und z. T.

auch von Schlössern) wurden zahlreiche Kunstwerke zerstört, verschleppt, beschädigt. Für Köln beispielsweise, das 1794 durch die Truppen der Französischen Republik besetzt wurde – ein Akt, unter dessen nur vordergründig militärischem Gewicht die jahrhundertealten Strukturen der Reichs- und Bischofsstadt in kürzester Frist zerfielen – bedeutete dies auch im äußeren Stadtbild schon das Ende des Mittelalters: »Zweiundvierzig Kirchen und eine Menge größerer Klosterkapellen sind damals niedergerissen worden, andere beraubte man ihrer Ausstattung und bestimmte sie zu profanen Zwecken.«[13] Zerstörung »unter den Händen roher Menschen«[14] oder Hohn und Achtlosigkeit werden für diese Aktion vorwiegend verantwortlich gemacht.[15]

Die Liquidierung der geistlichen Institute und ihre Begleitumstände wurde fälschlicherweise mit dem für die Kennzeichnung von Bilderstürmen üblichen Wortschatz gekennzeichnet.[16] Die tatsächlich als Bildersturm intendierten Aktionen, deren Modalitäten denen der historischen Bilderstürme deutlich gleichen, werden dagegen kaum erwähnt. Es handelt sich hier um die geplante Verstümmelung der Symbole des überwundenen Systems im Sinne einer öffentlichen Indizierung seiner Niederlage und »Bestrafung« seiner Potentaten. So heißt es in einer Verordnung der Kölner Munizipalverwaltung vom 25. Messidor 6. Jahrs: (Art. 1) »Alle Einwohner der Stadt sind gehalten, die äußerlichen Zeichen des Adels, der Geistlichkeit und eines sonstigen Unterschiedes der Stände sowie auch jene Bilder, die sich auf Religionsübungen beziehen, [...] von ihren Häusern wegnehmen zu lassen [...] (Art. 3). Das [...] Büro wird bevollmächtigt, [...] in den Kirchen alle Grabsteine, worauf Sinnbilder des Feudal-Systems eingegraben sind, [zu] verändern.«[17]

Es ist nur von »verändern« und »wegnehmen« der »äußerlichen Zeichen« die Rede und nicht von zerstören. Die Differenz zwischen dieser Version von Bildersturm und der vorigen wird deutlich: Revolutionärer Aktionismus, wie er hier plakativ und zur Herausforderung von Bekenntnis verlangt und wohl auch vollzogen wird, ist eindeutig in der Bewußtseinssphäre gelagert, während die Aufhebung geistlichen und feudalen Gutes von – noch näher zu bestimmender ökonomischer, vermutlich also grundsätzlich revolutionärer Natur ist. Bilderstürme dieser plakativen Art sind in Deutschland kaum bekannt geworden; sie scheinen, wie im Falle von Köln und Mainz, auf Städte mit clubistischen Traditionen beschränkt zu sein, obwohl sie im traditionellen Bewußtsein über Säkularisation eine große Rolle spielen. Dagegen sind die »Bilderstürme« der Säkularisation allgegenwärtig gewesen; was an ihr *scheinbar* revolutionär war – die Zerstörungen –, wurde dem Pöbel in die Schuhe geschoben; was an ihr jedoch revolutionär die grundsätzlichen Verhältnisse der Gesellschaft änderte, darüber schweigt die bürgerliche Historiographie.

3

Die Säkularisation wurde indessen von ihren älteren Chronisten und den Historikern des 19. Jahrhunderts durchaus als Revolution angesehen. Man sprach von »Umwandlung der französischen Revolution durch die Fürsten«, von »Unterwerfung des Clerus« und »Schlag gegen den Adel« und »seine ökonomische Existenz«[18]. Treitschke sprach von »Staatsumwälzung« und »Fürstenrevolution« und fährt an anderer Stelle fort: »Die hierarchischen, die communalen, die aristokratischen Staatsbildungen des alten Deutschlands waren bis auf wenige Trümmer vernichtet. [...] Wie einst die kirchliche Reformation bei den Landesherren ihren Schutz [...] gefunden hatte, so wurde nun die politische Revolution von oben her [...] auferlegt. Nicht die Propaganda der überrheinischen Republikaner, sondern die dynastische Politik der deutschen Höfe hat die Grundsätze des revolutionären Frankreichs auf unserem Boden eingebürgert; und sie schritt vorwärts mit derselben durchgreifenden Rücksichtslosigkeit wie die Parteien des Convents, im Namen des salut public zerstörte sie achtlos das historische Recht.«[19]

Die Zerstörung des »historischen Rechts« implizierte die Aufrichtung eines neuen Rechtes, unter dessen »logischer« Schirmherrschaft die Destruktion ihren Lauf nehmen konnte. Während im 18. Jahrhundert vor allem von staatsrechtlicher Seite die Aufforderung und Rechtfertigung zur Liquidation der Kirchengüter im Sinne der modernen Staatskonzeption kam, weil man Immunitäten nicht dulden konnte[20], trat um die Jahrhundertwende die begriffliche Ausformung und Kodifizierung des privaten Eigentumsrechtes in den Vordergrund, das im ›Code Civile‹ gipfelte. Die bürgerliche Forderung, den Gegensatz von öffentlichem Recht und privatem Recht, der in der Organisation der feudalen Staaten vollständig verwischt war, rechtswirksam zu definieren, wurde nun endgültig und folgenreich erfüllt.[21]

Die Überführung des Eigentumsbegriffes aus seinem alten »titularen« in seinen modernen mobilen und privaten Charakter setzt geschichtlich die Veränderung der Eigentumsverhältnisse voraus. Einer der grundsätzlichen Prozesse, in denen diese vollzogen wurde, ist die geschichtliche »materielle« Säkularisation, die nun folgerichtig unter die Erscheinungsweisen der »sogenannten ursprünglichen Akkumulation«[22] subsumiert werden muß.

Damit verliert Säkularisation endgültig ihren »idyllischen« Schein als Zank und Händel zwischen Pfaffen und Fürsten; sie erfüllt den Tatbestand der »Enteignung« und »Aneignung« und ist die Folge der Spannungen zwischen beiden Positionen. Säkularisation war so der »Ausgleich« zwischen gesellschaftlich manifesten Subsystemen, die tendenziell kapitalistisch und feudal divergierten, wobei die feudalen Strukturen »aufgehoben« wurden.[23] Die Aufhebung des alten Rechts setzte das neue System historisch

ins Recht: Die unter der Bestimmung des Privateigentums angeeignete aber als solche nicht gekennzeichnete feudale »Erbmasse« befähigte die nun bürgerlich werdende Gesamtgesellschaft erst, sich vollständig zu kapitalisieren. Denn die Akkumulation des Kapitals setzt die jetzt endgültig besiegelte Scheidung des unmittelbaren Produzenten von seinen Produktionsmitteln voraus, wodurch er – von der Haftung an der Scholle, von Leibeigenschaft oder Zunft und ihren Ordnungen befreit – freier Verkäufer seiner Arbeitskraft, d. h. zu dem für den neuen Eigner der Produktionsmittel notwendigen Lohnarbeiter werden kann und muß.

Die Frage der »Verweltlichung« geistlicher Güter, die als zumeist etatistisch geführte Diskussion die Säkularisation einleitete und begleitete, deckt sich demzufolge nicht mit ihrem wirklichen Sachverhalt. Denn unter dem Vorwand, es ginge ausschließlich um die Liquidation illegitimer geistlicher Herrschaft, wurden die überkommenen ökonomischen und rechtlichen Verhältnisse feudaler Herrschaft überhaupt zerschlagen: Der Zugriff machte auch nicht vor den feudalen Rechten der Reichsstädte und der reichsunmittelbaren kleineren weltlichen Stände halt. Das theoretische Konzept der Säkularisation ist in der Verschleierung der sie begleitenden Praxis eindeutig ideologisch. So mündet es in seiner späteren, oben angedeuteten Entfaltung konsequent in einer ideengeschichtlichen Theorie.

Tatsächlich waren in der Phase der Auflösung des alten Deutschen Reiches im wesentlichen nur noch die bereits genannten Herrschaften, d. h. die katholische Kirche[24] in ihrer geistlichen und weltlichen Erscheinungsform und die kleinen weltlichen Stände, ökonomisch feudal organisiert. Ihre verschiedenartigsten Rechtstitel, Privilegien und Immunitäten wurden durch die Enteignung auf einen Nenner gebracht und somit unmittelbar zu Privateigentum.[25]

Die säkularisierten Reichsstädte verloren mit ihrer Unabhängigkeit lediglich die formal feudalen Strukturen ihres Zünftewesens und ihrer städtischen Standesgesellschaft. Nach der Umwandlung der auf ihrem Territorium liegenden kirchlichen Immunitäten in frei verfügbares Grundeigentum und nach Freisetzung der Bauern und Handwerker zu Lohnarbeitern konnten sie sich schneller kapitalistisch entwickeln.

In diesem Prozeß der Aneignung und Freisetzung tritt die Kunst in den Status der »Unabhängigkeit«.

4

Der zunächst eher deskriptiv vorgetragene Gang der Aufhebung der geistlichen Institute, so wie er durch den Gebrauch des Wortes Säkularisation als Terminus der politischen Geschichte nahegelegt worden war, ist nun

auf der Ebene der neu gewonnenen Kriterien grundsätzlicher zu bestimmen. Säkularisation wird nun verstanden als Besonderheit in der allgemeinen ursprünglichen Akkumulation. Die Darstellung der Entwicklung mußte sich zunächst an historische Fakten halten und die Aussagen analysieren, die sich untereinander allerdings schon bald als wenig deckungsgleich erwiesen. Die dabei angetroffene, vielfach zur Bezeichnung von bilderstürmerischen Aktionen befähigte Sprache muß als eine ideologische von den grundsätzlichen Säkularisationsvorgängen vorerst getrennt werden. Danach wird sich zeigen, wer da eigentlich was gestürmt hat.

So wenig die säkularisierte Kirche als eine Organisation des Sakramentes und der Seelsorge mit der feudalen Kirche, die sich als Herrschaft selbst organisierte und versorgte, identisch ist, so unterschiedlich ist die Funktion der heutigen Kirche als Bauwerk gegenüber der früheren Kirche: Während heute die durch öffentlich eingezogene Steuern finanzierte Pfarrkirche dominiert, war die feudale Kirche zumeist der exponierte Sitz einer Stiftung, von deren Subsidien privilegierte Nutznießer der verschiedensten Art sich ernährten. Die Gesamtheit solcher Stiftungen und ihrer Erträge machte die ökonomische Organisation der katholischen Kirche aus. Die Zerschlagung dieser Struktur durch die Säkularisation machte zahlreiche kirchliche Institute und ihre Gebäude nicht nur funktionslos, sondern entzog ihnen jegliche Versorgung.

Die Kölner Situation vermag auch das eindrucksvoll zu illustrieren: Vor der Säkularisation bestanden 11 Stiftskirchen, 16 Pfarrkirchen, 5 Ordensklöster, 12 Mönchsklöster, 2 Abteien und 37 Nonnenklöster (zusammen 83 Kirchen), wozu noch 33 Kapellen kamen; nach Aufhebung der alten Struktur benötigte man lediglich 4 Haupt- und 16 Hilfskirchen.[26] Damit waren 63 Kirchen überflüssig geworden und standen anderweitig zur Verfügung. Indem sie Privateigentum wurden, entstanden neue Verwertungszusammenhänge, die ihre weitere Verwendung neu bestimmten.[27] Daß dabei nach Verkauf, Versteigerung oder sonstiger Nutzung der größte Teil dieser Gebäude zur neuen Verwertung ihres Grund und Bodens niedergelegt wurde, ist ein Vorgang, der verwertende Destruktion der feudalen Hinterlassenschaft bedeutet, aber nichts eigentlich Bilderstürmerisches an sich hat.

Die Übereignungs- und Verwertungsakte vollzogen sich in Anwesenheit der betroffenen Parteien oder ihrer Vertreter unter Aufsicht von Notaren und Ordnungshütern gänzlich nach den Regeln eines bürgerlichen Rechtsgeschäfts[28]; radikal und gewaltsam allerdings in dem Maße, wie der bürgerliche Staat in der Ausübung der Interessen seiner Träger immer nur verfährt. Bilderstürmerisches Vokabular ist zur Kennzeichnung solcher Situationen völlig fehl am Platze, ob es positiv oder negativ von den Zeitgenossen oder späteren Geschichtsschreibern verwendet wird.

So ist auch ein weiteres, mit Emphase vorgetragenes Manifest der Kölner Munizipalverwaltung nur ein Beispiel für verselbständigtes revolutionäres Bewußtsein: »Bürger Kölns! Der politische Sturm, den der Kampf von Frankreichs mächtiger Nation für Freiheit und Gleichheit erzeugt, der [. . .] das altgotische Staatsgebäude dieser Stadt zusammengestürzt hat, ist glücklich vorüber [. . .] Auf, Bürger Kölns! Leget Hand an zu einem neuen Staatsgebäude, ordnet es nach dem System der Freiheit und Gleichheit.«[29]

Der »Sturm«, der das »altgotische Staatsgebäude« niedergelegt hat, ist in der geschichtlichen Totalität mit dem Wechsel des Systems und dem konkreten Abbruch zahlreicher »altgotischer« Gebäude identisch. Die als »Sturm« emphatisch sich aussprechende Würdigung des Vorgangs bleibt dann auch dort ihrer ideologischen Herkunft treu, wo sie sich später negativ gewendet in den Vorwurf der Barbarei wandelt. Dieser Vorwurf, nähme man ihn ernst, müßte sich dann allerdings gegen den Gesamtprozeß des Wechsels der politisch-ökonomischen Verhältnisse richten. Die Abrechnung mit ihm verbleibt jedoch auf dem kulturellen Sektor. So ist Bildersturm die vorgebliche, Säkularisation aber die wirkliche Destruktion, wobei unter den geschichtlichen Bedingungen der Säkularisation die vorgebliche Destruktion zur wirklichen erklärt wird. »Bildersturm« verliert in diesem Kontext seinen Anspruch auf Realität und wird fortan unter Anführungszeichen geführt.

5

Der Säkularisierungsvorgang, in dessen Verlauf Kunst erst zur Erfüllung ihres Begriffes gelangte und zur ästhetischen Kunst wurde, ist folglich ein Vorgang der Aneignung und Freisetzung. Was an der Kunst destruiert wird, ist ihre alte »Abhängigkeit von faulem Zauber, Herrendienst und Divertissement«[30], d. h. ihre Dienstbarkeit in der feudalen Sphäre von Kirche und Hof. Nachdem deren Immunitäten abgeschafft waren, erhielt die Kunst Immunität[31], die sie sowohl unantastbar wie allgültig machte; auch die feudale Sakralität und Souveränität von Kirche und Hof vererbten sich auf die ihrem Dienst entlassene Kunst. Von diesem Stand der Dinge erst ließ sich die Säkularisation mit der Terminologie eines entwickelten Abscheus vor Bilderstürmen bewerfen.

Im Prozeß der Entfunktionalisierung ist die Architektur zwar mit den anderen Bereichen der bildlichen Künste verbunden; da sie jedoch unmittelbar und durch ihren Bezug zu Grund und Boden extrem verwertungsabhängig ist, wurde an ihr die Vorstellung und Begrifflichkeit freigesetzter Kunst nicht entwickelt. Konnte bei der Architektur das Auslöschen ihrer Zwecke und feudalen Traditionen nur in pure Destruktion münden, so

ergab sich im Bereich der mobilen Kunst deren absolute Freisetzung aus dem System ihrer bisherigen Zwecke, damit ein totales Erlöschen der Erinnerung an diese Zwecke.[32]

In dem Augenblick, da Klöster und Kirchen, bisweilen auch Schlösser niedergelegt wurden und ihre Ausstattung – aus ihrem alten Zweckzusammenhang befreit – »auf die Straße flog«, verwandelte sich diese Ausstattung potentiell zu Kunst; die Erinnerung an das, woraus sie wurde, war bereits von ihr abgetrennt.

Das Herausgleiten der verschiedensten Kunst- und Kultgegenstände aus ihrem Gebrauchszusammenhang ist ein Vorgang, der in der endgültigen Destruktion ihrer Heimstätten allerdings nur seinen Höhepunkt erreichte. Denn längst hielten die Traditionen im Gebrauch vieler Objekte nicht mehr Schritt mit der wachsenden Distanz zu ihrer Entstehung. So hatte sich z. B. im Laufe des 18. Jahrhunderts in vielen Klosterbibliotheken eine Handhabung ausgebildet, die eine Scheidung vornahm zwischen einer älteren Abteilung »welche die weniger benutzten oder ganz außer Gebrauch gekommenen Werke enthielt und einer eigentlichen Gebrauchsbibliothek mit den neueren Werken«[33]. Sulpiz Boisserée beschreibt anhand anderer Gegenstände eine ähnliche Entwicklung: »Die meisten [Gemälde] hatten schon vor hundert und hundert und fünfzig Jahren, dem neuen Geschmack in der Kirchenverzierung weichen müssen, und waren in Nebenkapellen, Kapitelsälen, Sakristeien und Schatzkammern versetzt worden, wo sie zwar wenig betrachtet, aber meistens gut erhalten wurden. Bei der Aufhebung der geistlichen Gemeinden fielen diese ehrwürdigen, nie eigentlich mißachteten Alterthümer entweder den ausgetriebenen Mitgliedern anheim [...] oder sie kamen zur Verfügung der Vorsteher der beibehaltenen Kirchen, welche [...] diese Stücke mit Bewilligung des Bischofs und der Oberregierungsbehörde zu veräußern suchten.«[34]

Die Heraussetzung von Gemälden und Objekten aus ihrem alten Zusammenhang wird hier durchaus prozessual begriffen; sie vollzieht sich tatsächlich mit denselben Schritten, in denen sich im Wechsel der Stile und des Geschmacks das Verwertungssyndrom »Mode« entwickelt[35] – ein »Säkularisierungsprozeß«, der Hof und Kirche nicht nur nicht verschonte, sondern in deren Bedürfnissen seinen entschiedensten Motor im Sinne einer Dialektik der feudalen Gesellschaft gefunden hat. Angesichts solcher Voraussetzungen bildet die Säkularisation nur das Ende der kultischen und repräsentativen Ausstattungen, deren Gebrauchswert ohnehin langsam schwand. Ihr Übergang in den Status des mobilen Privateigentums begründete dann ihr weiteres Schicksal, das sich unter den Bedingungen ihres Übertritts in die Sphäre des Tauschwertes vollstreckt.

In diesen solcherart freigesetzten, aber brachliegenden Bereich der gesamtgesellschaftlichen kulturellen Herkunft drangen schon bald die Ener-

gien des sich entwickelnden Verwertungsinteresses. Zunächst hatte die private Aneigung in ihrer beweglicheren Spekulationsfähigkeit den Vortritt. Subjektive Bestimmungsgründe der Rettung von Exempeln nicht entfremdeter Arbeit, wie sie für die mittelalterliche Werkstatt in den Schriften zahlreicher Romantiker gerühmt und mit Gespür für ihr gegenwärtig sich anbahnendes Ende innerhalb der neuen Produktionsverhältnisse kompensativ beschworen wurde, spielen mit dem kontemplativen Genuß, den die Kunst nun verheißt, sicherlich auch eine bedeutende Rolle beim Zugriff der ersten »Säkularisations-Sammler«. Mit der Befangenheit des Anfängers schildert Sulpiz Boisserée den Erwerb des ersten Bildes: »Es geschah [...], als wir mit Schlegel auf dem Neumarkt [...] spazierten, daß wir einer Tragbahre mit allerlei Geräthe begegneten, worunter sich auch ein altes Gemälde befand, auf dem die goldenen Scheine der Heiligen von ferne leuchteten. [...] Ich hatte es zuerst bemerkt und fragte nach dem Eigenthümer, der wohnte in der Nähe, er wußte nicht wo das große Bild zu lassen, und er war froh, es für den geforderten Preis los zu werden. Nun hatten wir für die Unterbringung zu sorgen; um Aufsehen und Spottreden zu vermeiden, beschlossen wir das bestaubte Alterthum durch eine Hinterthüre in unser elterliches Haus zu fördern.«[36]

Dieser Akt bald planmäßig fortgesetzer Sammlertätigkeit erwies sich nur scheinbar als absurd, wie sich im weiteren Verlauf herausstellte. Denn die gesammelten Objekte gewannen einen ihrer neuen Warenform allgemein entsprechenden Wert. Die rapide steigenden Preise entstanden gerade dort, wo eben noch eine Wertvakanz bestanden hatte. Systematische Sammeltätigkeit setzte immer dort ein, wo bisher gebrauchsgebundene Artefakten[37] freigesetzt wurden. Insofern kann hier nicht der Beginn des Sammelwesens angesetzt werden; es handelt sich vielmehr um das mit der totalen Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft und ihre Überführung in die Verkehrsform der Ware verwirklichte universale Prinzip der Kunst, das eine neue Begrifflichkeit entwickelte und damit ihre Sammelbarkeit in Gang setzte. Das Spektrum der erwerb- und veräußerbaren Kunstwerke war bisher sehr eng und durch die jeweilige Standesidentität eingegrenzt. Mit ihrer Befreiung aus dem standesdeterminierten Feudalgut ist die Kunst als allgemeines Substrat des Ästhetischen begründet und verfügbar geworden.

Die zur Überwindung der feudalen Verhältnisse und zur konkreten Bewährung daran entwickelte bürgerliche Philosophie zog ihre Kraft in allen ihren Bereichen aus der Errichtung des Postulats ihrer Allgemeingültigkeit. Sie vertrat ihre Thesen stets unter dem Anspruch auf universelle Geltung, wobei die Einlösung ihrer Ideen stets Sache der Menschheit selbst und nicht bestimmter Gruppen sein sollte. Unter den Prinzipien dieses Kampfes der erklärten Gleichheit gegen die erfahrene Ungleichheit vollzieht sich auch die

Überleitung von Kunst aus der Gewalt weniger Privilegierter in die Hand der Allgemeinheit. Theoretisch begründet wird dieses neue Kunstverständnis durch die Überführung des Ästhetischen von einer Eigenschaft des Objektes zu einer des Subjektes und seines Urteilsvermögens. Die Menschen werden dadurch unabhängig von ihrem Besitzstand zu einander gleichrangigen Kunstrezipienten.[38]

In der Konsequenz dieses Gedankens von der »Gleichheit vor der Kunst« wurde Kunst tendenziell zum Besitz der Menschheit oder eines Volkes erklärt[39], d. h. der Staat – selbst Emanation des Volkes – legte seine Hand auf die Kunst.[40] Ihr gesellschaftlicher Ort wurde über den Weg ihrer Freisetzung zwar wieder durch »Eigentum« bestimmt, aber unter der Obhut einer Kunstpolitik des Staates.[41]

Knapp zehn Jahre nach der Erwerbung des ersten Bildes war der Besitz der Sammlung Boisserée zum dringlichen Wunsch der meisten mitteleuropäischen Regierungen geworden;[42] den Wettlauf gewann 1827 endlich Ludwig I. von Bayern mit einem Einsatz von 240 000 Talern.[43] Nicht nur die ungeheuren Summen, die in ähnlicher Weise auch anderweitig für den Erwerb privater Sammlungen verwendet wurden, sondern der Aufwand für die nun allenthalben in Deutschland entstehenden öffentlichen Kunstmuseen[44] aus öffentlicher Hand deckten fortan den Tauschwert der Kunstwerke ab und bildeten das Äquivalent für ihre ständig steigenden Preise.

Hiermit endet die Geschichte der Säkularisation unter dem Aspekt der historischen Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft; die Kategorie der »ideellen« Säkularisation, die historiographisch im Reich der Ideen an ihre Stelle trat, indem sie geschichtliche Veränderung, da wo sie wirklich war, vergeistigte, wo sie aber »im Geiste« war, »verwirklichte«, sollte sich an ihr als umfassende Geschichtsfälschung demaskiert haben.

Die Aneignung hatte kaum je die angeeigneten Objekte destruiert[45], die Erinnerung an ihre Vergangenheit jedoch so gründlich, daß Kunst fortan nur unter ihrer bürgerlichen Bestimmung gesehen werden konnte – gleichgültig, welcher Epoche sie entstammte. Vom Stand des etablierten bürgerlichen Staates wurde Kunst nun rückwirkend und universal unter die Bestimmung der Freiheit gestellt; »freie« Kunst und bürgerlicher Staat konnten sich so gegenseitig bestätigen, selbst dort, wo sie noch gar nicht in ihre geschichtliche Wirklichkeit getreten waren. Damit brachte der neue Status der Kunst in seiner rückwirkenden Leistung eine Revision ihrer Geschichte selbst mit sich, die als prinzipiell oder latent bürgerlich sich bis heute ausgibt. Während so die Kunst im Modus der Ware, die ihren epochalen Charakter hinter ihrem universalen Anspruch verbirgt, und im Status des ihr innewohnenden »reinen« Tauschwertes zwar in die kapitalistischen Verkehrsprinzipien eingeholt ist, ist sie von diesen allerdings grundsätzlich unterschieden durch die Bedingungen der Produktion. Denn anders als jede

übrige Ware, die immer ausschließlicher industriell produziert zu werden begann, blieb und bleibt bei der künstlerischen Fertigung Hand- und Kopfarbeit in der Weise zusammen, wie sie für den – »reinen« Gebrauchswert produzierenden – mittelalterlichen Künstler schon gegeben war. Ihr Wertäquivalent, auf Arbeit und Material verteilt[46], war die geleistete Arbeitszeit. Diese für die bürgerliche Kalkulation auch im größten Maßstab gültige Rationalität versagt sich ihre Geltung für die säkularisierte, die freigesetzte Kunst, deren Tauschwert jenseits der von der Arbeit her definierten Leistung inflationäre Ausmaße anzunehmen pflegt. Die Kontinuität der Kunst liegt bis heute in ihrer handwerklichen Produktionsweise, deren Charakter als ein sie konstituierender jedoch immer dort bestritten wurde, wo sie aus der Sphäre des »reinen« Gebrauchswertes, für dessen Realisierung historisch das Handwerk zuständig ist, in die des »reinen« Tauschwertes übertrat. Dann immer wurde nämlich die Produktion von Kunst in eine ideelle und eine materielle Leistung zumindest ihrer Theorie nach getrennt, wobei die Arbeit des Kopfes und der Hand der Intention zufolge verschiedenen Personen zugemessen wurde, – ein Vorgang, der von Seiten der Hofkunst betrieben wurde und ein Reflex an feudaler Stelle auf die sich verändernden allgemeinen Produktionsverhältnisse war[47]. Die beim Künstler vorliegende Entgeltung ist somit nicht Arbeitslohn, sondern »Belohnung«, wie sie am fürstlichen Hof ihre Traditionen hat, wo der Künstler nicht für seine Arbeit, sondern sein Genie ohne Berechnung seiner Leistung entgolten wurde[48], und wie sie sich dann im gehandelten Kunstobjekt zum Preis verdinglichte. Hier wäre in der »Immunität« der Kunst und ihrem irrationalen Tauschäquivalent das Maß an feudaler Kontinuität der Kunst über die Säkularisation hinaus gewahrt, das als »Aufgehobenes« seinen Platz in der geschichtlichen Synthese der Bürgerlichen Gesellschaft wiederfindet.[49]

Denn wie geschichtliche Destruktion überhaupt und die Genese von Kapital zusammenhängen, ist die Genese der freigesetzten Kunst mit der Destruktion der Kunst als einer historischen verbunden. Das darüber entwickelte bürgerliche Bewußtsein mußte hier wie dort in der Entstellung von Destruktion zu »Bildersturm« geschichtliche Kontinuität zu der Sache seiner Klasse machen: Kunst als das in der Bewahrung ihrer »Feudalität« freigesetzte Symbol für die Ontostruktur des Kapitals.[50]

Wo die totale materielle und ideologische Verwertung der Kunst durch ihre neuen Eigentümer vollzogen werden konnte, brauchte sie nicht gestürmt zu werden. Die Frage stellte sich überhaupt nicht, wie mit der feudalen Erbschaft zu verfahren sei, weil Bilderstürme dort nicht sinnvoll erscheinen, wo *ein* Gesellschaftssystem das *andere* restlos ablöst. Ein Blick auf die russische Revolution, in der eine ähnlich grundsätzliche Ablösung vorgenommen wurde, die ebenfalls grundsätzlich keine Bilderstürme nach sich zog, zeigt eine gänzlich andere Qualität der Aneignung der überkommenen

Kultur, indem hier der Begriff des »Erbes« eingesetzt wurde; man bekannte sich zum Wechsel der Macht und zur Aufhebung der vorherigen Gesellschaft, damit zur Geschichte als Prinzip der gesellschaftlichen Entwicklung. Historische Kunst fiel nun nicht einer verwertenden Verfügung geschichtslos anheim, sondern wurde zu geschichtlich-gesellschaftlicher Aufklärung verfügt. Ihre neuen Eigner besitzen sie – anders als die kapitalistischen Völker – als *die* historischen Produkte, an denen die bürgerliche Revision *ihrer* Geschichte wieder hinfällig wird.[51]

Marcel Struwe: »*Nationalsozialistischer Bildersturm*« Funktion eines Begriffs

Der vorliegende Versuch will den Begriff »Nationalsozialistischer Bildersturm« zunächst mit jenen Ereignissen konfrontieren, die ihn im nationalsozialistischen Selbstverständnis determinierten. Dann gilt es ihn jedoch, innerhalb der Nachkriegsanalysen jener Vorgänge auch nach seiner interpretierenden Funktion zu befragen. Dieser Absicht unterlegt ist freilich schon eine Vorwegnahme dessen, was im folgenden einzulösen sein wird: Sein Begriffsinhalt ist denen, die in seinem Sinn agieren und jenen, die sich davon getroffen zeigen, nicht gemein. Schon die Indienstnahme dieses Begriffs durch die in seinem Sinne Handelnden erregt Verdacht. Wann begreift sich schon ein »Bilderstürmer« selbst als ein solcher? Aber der Begriff fällt, wenn auch nur dann, wenn es den Nationalsozialisten darum geht, sich des »revolutionär« verstehenden Parteiflügels zu erwehren.

Gemeint ist also der Verdacht einer Suggestion von revolutionärer Aktion. An der Betonung des aktionistischen Moments ist allerdings auch den mit diesem Begriff moralisch Wertenden gelegen. Gemeinsam ist beiden also lediglich das Interesse an seiner suggestiven Kraft.[1]

1 **Entstehung** eines Verwertungssystems

Günter Busch sieht sich in seinem spektakulären Vortrag von 1968[2] mit Paul Ortwin Raves methodisch von Ranke abgeleiteten Ansatz[3] verbunden. Indem er beabsichtigt, den Sinn von Geschichtsschreibung darin einzuholen, in Abwandlung der Frage »Wie es eigentlich gewesen ist« zu klären »Was wirklich geschah«, glaubt Günter Busch sich eine ausreichende methodische Plattform zum Begreifen der nationalsozialistischen Kunstpolitik geschaffen zu haben.

Mag das Berufen Raves auf Ranke schon suspekt genug erscheinen, so läßt sich dessen Übernahme durch Busch nach beinahe zwanzig Jahren eigentlich gar nicht mehr verstehen, beachtet man nicht das ihn erkenntnisleitende Interesse. Mit dem prähistoristischen »Was wirklich geschah« läßt sich freilich nicht das »Wie« (damit ist die Modalität der Wirkungsgeschichte gemeint) erklären, welches »geschehend« dem widerfährt, der sich anschickt, das »Geschehene« als ein absolut gesetztes »Wirkliches« zu

begreifen. Die Würdigung der Geschichtlichkeit des jeweiligen Gegenstandes gilt es in hermeneutisch bewußter Reflexion zu vollziehen. Diese richtet ihr Augenmerk auf die Modalität seiner Veränderung, die gerade daran gebunden ist, in welcher Weise der Betrachter seine eigene Distanz zum Gegenstand thematisiert. Die Verpflichtung zu solcher Reflexion erweist sich gerade beim Versuch einer Darstellung dieser Problematik als unerläßlich.

Wie konnte es zum »nationalsozialistischen Bildersturm« kommen, bei dem bestimmte Kunstformen wie nie zuvor in der neueren Geschichte bekämpft, »verwertet« und schließlich vernichtet wurden? Welches waren die Motive, ästhetischen Phänomenen naturhaft moralische Bewertungskriterien zu unterlegen und als »entartet« diejenigen zu selektieren, welche jene staatlich verordneten Normen nicht erfüllten? Was trat als »neue Kunst« an deren Stelle und wozu diente diese?

Die Kulturpolitik bis 1937 ist in sich widersprüchlich. Noch 1936 wird der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Eberhard Hanfstaengel – seit geraumer Zeit schon persona non grata – zum Bayerischen Innenminister und Staatskommissar des Hauses der Deutschen Kunst, Adolf Wagner, zitiert zur »Erörterung grundsätzlicher Fragen«[4]. Zwei Jahre nach Hitlers entscheidender Kulturrede zum sechsten Parteitag der NSDAP von 1934 schien es möglich, die Fachautorität an der Entscheidung bedeutender Fragen (es ging um die Ausrichtung einer Ausstellung) partizipieren zu lassen.

Dieses Jahr 1936 markiert eine entscheidende Wende, äußerlich gekennzeichnet durch das »gelungene« Patronat der Olympischen Spiele. Die Phase der Machtsicherung und der ökonomischen Regeneration im Innern, sowie der Rehabilitierung nach außen, wird abgelöst durch die nun folgende Phase der Machtausübung, die im Innern ablesbar wird an der unerbittlichen Entscheidung des bisher Unentschiedenen und die, gestützt auf eine beinahe erreichte Autarkie, nach außen offen aggressiv wird.

Daß sich in genauer Affinität hierzu die Entwicklung der Kunstpolitik begreifen läßt, sichert den beiden Phänomenen, Wirtschaftsentwicklung und Kulturpolitik, bisher lediglich eine analogische Parallelität, die analytisch untersucht, einmal als eine dialektische erwiesen werden müßte.

2 Der Kampfbund

Konkrete Aktionen gegen das, was man als »Entartete Kunst« zu verstehen sich gerade angeschickt hatte, begannen mit der Gründung des »Kampfbundes für Deutsche Kultur« 1927 unter Alfred Rosenberg. Bereits 1929

weist dieser Kampfbund 25 Ortsgruppen auf, unter denen zunächst München und Weimar, dann Bonn, Düsseldorf und Karlsruhe »nachweisbar aktiv«[5] wurden.

Besonders das Auftreten von Dr. Paul Schultze aus Naumburg war für die Arbeit dieses Bundes symptomatisch. Seine mit »aufklärerischem« Pathos gehaltenen Wandervorträge halfen, den Begriff der »Entartung« zu popularisieren. Ziel der Kampagnen war jene künstlerische Moderne, die gerade erst 1926 in Dresden auf der Internationalen Kunstausstellung den deutschen Beitrag repräsentierte und die sich in Düsseldorf und Hannover 1928 auf bedeutenden Ausstellungen als die gültige deutsche Gegenwartskunst etabliert hatte.

Schultze-Naumburg wendet dabei in den von ihm inszenierten »Schandausstellungen« eine dem Begriff »Entartung« scheinlogisch stringente »Beweisführung« an. Er stellt den von ihm *selektierten* (nicht *gestürmten*) Bildern Fotos klinisch befundeter Krankheistsymptome gegenüber. Mimetisch gestaltete Natur wird den organisch-physiologischen Normen ihres realen Vorbildes unterworfen. Ähnliches, nur noch einen Grad weiter eskaliert, unternimmt die große Münchener Ausstellung von 1937. Dort wird nicht die inhaltliche Affinität zwischen dem mimetisch Häßlichen und dem physisch Mißgebildeten untersucht, sondern der mimetische Akt selbst wird Gegenstand des Vergleiches. Bildnerei der Geisteskranken konfrontiert man nun mit dem Schaffen der »Gesunden«. Die Konsequenz ist um eine Stufe pervertierter: Wer bewußt die Norm verlassen, ist wie der außerhalb der Norm Befindliche für immer gebannt. Die resultierenden Handlungsanweisungen sind diesem Vergleich in zynischer Selbstverständlichkeit immanent. Die Aktionen des Kampfbundes waren von Anbeginn auf eine offene Konfrontation mit dem zu beseitigenden Kunstbetrieb ausgerichtet. Er wollte von Anfang an die sich den Zwecken der Funktionalisierung widersetzende Kunst verdrängen durch eine Kunst, die willig diese Bestimmung als ihren Inhalt begriff. Der Kampfbund leistete schon früh eine Antizipation jener Formen kunstpolitischer Maßnahmen, die 1937 dann zum »totalen Erfolg« führten. So auch suchte er, seinen Aktionen die Legitimität des spontanen Plebiszits zu verleihen. Nach Hildegard Brenner[6] gelang es dem Bund in Zwickau 1937 erstmals, eine Pogromstimmung unter der Bevölkerung gegen einen Museumsleiter zu erzielen, mit dem Erfolg der Entlassung Dr. Hildebrand Gurlitts. Auf das Konto Schultze-Naumburgs – bis zu seiner öffentlichen Degradierung durch Hitler auf dem sechsten Parteitag, das aktivste Mitglied des Bundes – ging auch eine der wenigen spontanen Aktionen in der Geschichte der nationalsozialistischen Kunstpolitik, die eine gewisse Affinität zu Erscheinungsformen historischer Bilderstürmer aufweist. Nachdem er gerade Leiter der Vereinigten Kunstlehranstalten in Weimar geworden war, ließ er im Oktober 1930 zum spektakulären Zeit-

punkt des Semesterbeginns, Oskar Schlemmers Wandfresken im Van-de-Velde-Bau weiß übertünchen. Dieser Akt wird in seinem demonstrativen Charakter immer als das Fanal zum Bildersturm interpretiert. Gewiß, die exemplarische Zerstörung setzte ein entscheidendes Zeichen, machte aber, wie das spätere Vorgehen zeigt, keine »Schule«. Es leitete keine blinde Zerstörung ein, sondern eine *systematische Verwertung*. Es markiert den Beginn von Aktionen, die an der angegriffenen Kunst wohl deren Essentielles, nämlich den Kunstcharakter eliminierten, die aber die materielle Existenz mit faschistischem Ordnungssinn bewahrten. Dies geschah, indem sie ihr einerseits die beanspruchte Autonomie und ihre demgemäße Rezeption raubten, anderseits das nun nicht mehr Autonome an ihr, die bloße Stofflichkeit, erhielten.

Es entsprach dies dem faschistisch perpetuierten *Widerstreit* zwischen Material und Konstrukt, verlegt in das Kunstwerk, welches beider als einander *ergänzend* bedurfte. Der Nutzen des Rosenbergschen Kampfbundes für die NSDAP lag darin, die großen politischen Weichenstellungen und innerparteilichen Kurskorrekturen, die vor allem gegen den sich »revolutionär« verstehenden Strasserflügel gerichtet waren, verlagert zu haben. In der wirtschaftlichen Krisenzeit von 1930/31 galt es, die antikapitalistische Kritik im eigenen Lager und jene ihrer Sympatisanten unter den Arbeitslosen, die man durch das Bündnis mit Hugenberg genährt hatte, auf andere Bereiche zu lenken.[7] Die Kanalisierung der durch die Krise forcierten Neigung zum Aktionismus bedurfte eines funktionalen Einsatzes jener Aggression. Als Wirkungsfeld erschloß man ihr den Bereich der Kunstpolitik. Als Ziel gab man ihr eine Kunst, deren Rezeption niemals Sache der nun zu ihrer Beseitigung Angehaltenen gewesen war. Kleinbürgerliche und mittelständische Aversionen waren durch den Appell an den »gesunden Menschenverstand« zu schüren und als legitime einem Erfolg entgegenzuführen, in dessen Trunkenheit das revolutionäre Potential versinken konnte.

Ernst Bloch wies in seinen politischen Schriften aus der Emigrationszeit auf diese Konstellation hin[8]: »Er [der Kapitalismus] hat die Mittelschichten, die endlich in die soziale Revolution einrücken um eben diese Revolution betrogen, indem er sich selbst dafür ausgibt – eine Meisterleistung, die alle bisherigen Teufeleien beschämt. Der Kapitalismus hat sich derart eine Massenbasis verschafft, von der die feudale Gesellschaft nicht einmal träumen konnte; und das alles am Rande des Grabes, mitten in der stärksten kapitalistischen Krise. Gerade die Krise, als eine unter unaufgeklärten oder gleichzeitigen Mittelschichten, hat er als Regenerationsmittel verwendet, als Kampfmittel gegen die soziale Revolution.« Die Kunstpolitik bleibt in diesem Zusammenhang natürlich nur *ein* – wenn auch wichtiges – Mittel neben anderen.

»Es wird ein großer Bildersturm durch deutsches Land gehen müssen! In Weimar hat er begonnen, Heil Frick!« So tönte es im März 1931.[9] Die Propaganda hat sich der Suggestion durch den Begriff »Bildersturm« bedient, um terminologisch das »revolutionäre« Pathos den Spielregeln der Kunstpolitik unterzuordnen.

Trotz der Vorarbeit des Rosenbergschen Kampfbundes kam es noch nicht zu jenem totalen Erfolg, wie ihn Hitler gebraucht hätte. Zu stark war noch die innerparteiliche Opposition, auch auf kulturellem Gebiet; außerdem hatte der Kampfbund dem Bekämpften und Beseitigten noch nichts entgegenzusetzen, was den ideologisch »zeitgemäßen« Anforderungen Hitlers an eine »Neue« Kunst entsprach. Es war klar, daß Schultze-Naumburgs Indienstnahme des Ideals eines Bamberger Reiters und der Naumburger Stifterfiguren bloß stimulierender Appell zur Rückbesinnung bleiben durfte und daß die Kunst der Hendrich, Stassen, Fidus und Fahrenkrog nur eine Übergangslösung bleiben konnte.

Als Hitler 1933 Deutscher Reichskanzler wird, erscheinen drei weitere Nationalsozialisten im neuen Kabinett. Als Reichsminister des Innern, der in Thüringen mit Staatsrat Marschler 1931 gescheiterte Frick; als Minister ohne Resort Hermann Göring und seit dem 11. März 1933 Joseph Goebbels als Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda (RMVAP). Erst Ende des Jahres gelingt es, neben der mühsam schleichenden institutionellen Machtergreifung, auch eine Koordinierung der Kulturpolitik zu erreichen. Die Völkisch-Nationalsozialistischen hatten bis dahin freie Hand. Nach Hildegard Brenner betrieben diese zu jener Zeit »ihre eigene Machtergreifung«[10]. Den Praktiken der Kampfzeit war Kontinuität beschieden, und dies kam den Intentionen Fricks und damit dem thüringischen Kampfbund entgegen.

Der endgültigen Nivellierung der kulturpolitischen Maßnahmen ging die politische Gleichschaltung, die Formulierung des totalen Machtanspruchs und die Identifizierung von Partei und Staatsgewalt voraus.[11] Am 22. 9. 1933 wurde das Gesetz zur Errichtung einer Reichskulturkammer verabschiedet. Als Körperschaften des öffentlichen Rechts sollten vom RMVAP Fachkammern nach den jeweiligen Zuständigkeiten eingerichtet werden.

Goebbels stand nun Kammern für Schrifttum, Presse, Rundfunk, Theater, Musik, Bildende Künste und Film vor. Rosenberg, der kunstpolitische Antipode, sah sich einem übermächtigen Goebbels gegenüber.

Die Öffentlichkeit suchte man in ihrem Verdacht, hier sei die institutionelle Voraussetzung zur totalen Funktionalisierung der Kultur geschaffen worden, mit dem Einsatz klangvoller Namen bei der Besetzung der Kammern zu beruhigen. Die Repräsentation fachlicher Qualität wurde mit verlocken-

den Angeboten an die möglichen Kandidaten angestrebt. Die personelle Besetzung der Führungspositionen durch Künstler suggerierte einen verheißungsvollen Auftakt im Sinne einer Selbstverwaltung der Künste. Richard Strauss und Otto Laubinger als neue Präsidenten und Wilhelm Furtwängler, Heinz Hilpert, Werner Krauss, Hans Grimm, Franz Lenk als Präsidialräte stellten ihre Namen in den Dienst dieser Sache. Dennoch begann der Fetisch »Qualität« an Ausstrahlungskraft zu verlieren. Auch damals war es schon abzusehen, daß seine Intensität dort nachlassen mußte, wo über ihn durch die Sachwalter von Kunst verfügt wird, denen Begriffsdefinitionen ein doktrianeles Geschäft waren. Die einem Begriff wie »Qualität« zugrunde liegende Hilflosigkeit gänzlicher Relativität, die ihn zum Spielball jeder manipulativen Absicht machen muß, konnte auch damals kein echter Prüfstein für die Glaubwürdigkeit jener Kunstpolitik sein. Besonders deutlich und daher repräsentativ für die Situation zu diesem Zeitpunkt ist der Briefwechsel zwischen Furtwängler und Goebbels. Das gleichermaßen ehrliche wie naive Unterfangen Furtwänglers, seinen Vorgesetzten auf jenen schwammigen Begriff festzulegen, verkennt in fataler Weise die Konzessionsbereitschaft des faschistischen Pragmatikers zu unverbindlichen Sprachregelungen. Deshalb genügen diesem auch bei der Erwiderung die Präzisierungen »wirklich«, »aufbauend« und »schöpferisch«.

Auf personalpolitischem Sektor zeigte sich auch zwei Jahre später die offene Desavouierung jener Naivität anläßlich der Ablösung der Präsidenten- und Präsidialräte jener »repräsentativen« Phase und Hitlers Einschwenken in die Linie der unablässig proklamierten Ansprüche Rosenbergs. Die neuen Inhaber dieser Ämter wurden nun kampferprobte Funktionäre; die Schonfrist für jüdische Mitglieder war abgelaufen.

3 Die Opposition

Erste Anzeichen einer kunstpolitischen Opposition zeigten sich in Ressentiments gegenüber den vor Bildung der Kulturkammern allzu lautstark dominierenden Kampfbund-Aktionen. Das Vortäuschen plebiszitärer Legitimation und die Forcierung der Anstrengungen durch den düpierten Rosenberg erregten Zweifel. Die Säuberungen erschienen deshalb da und dort als zu wenig abgesichert, und es kam zu ersten Formen von Widerstand. Studenten aus den kunstwissenschaftlichen Fächern, Kunstkritiker und junge bildende Künstler wagten es, diese Kunstpolitik als reaktionär zu bezeichnen.[12]

Sie hatten ihre Vorstellungen von »Kunst« und »Qualität« am deutschen Expressionismus ausgebildet. Jene Künstler, die nun so konsequent an-

gefeindet wurden, lieferten ihnen mögliche Identifikationsmuster. Kern dieser Bewegung war der NSD-Studentenbund mit seinem Hauptsitz in Berlin. Die Oppositionellen sahen sich unter dem Begriff »national« verbunden. Zur Rettung ihrer Kunst, zu deren Reintegration in den Bereich des Erlaubten, entwickelten sie eine Taktik, die sich, ebenso wie die Parteidoktrin, der hilflosen Auslieferung des Kunstobjekts unter eine sprachliche Determination bediente. Unbeschadet von Sujet, Kompositionsweise oder farblicher Bewältigung wurde alles der Rettung Würdige als »national« aufgewertet oder als »nordisch« der rassischen Dignität versichert. Diese »Taktik« sollten sich dann auch viele bedrängte Museumsleiter noch aneignen lernen.

Die Opposition hoffte das »National-revolutionäre« des Faschismus mit Hilfe dieser Kunst voranzutreiben. Es waren Reste der antikapitalistischen Front in der NSDAP, die dann auch als kulturpolitische Strasserbewegung zum Schweigen gebracht wurde. Daß auch Arbeiter mit dieser Front sympathisierten, verweist die Träger der parteidoktrinalen Kunstpolitik eindeutig auf die Mittelschichten.

»Der Gartenlaubenkünstler und der Literaturmaler erleben ihre große Zeit, denn der erstere ahmt die Natur nach und erklärt, das Volk verstünde ihn, der andere malt germanische Inhalte und erklärt, seine Kunst sei ›völkisch‹.« »Wir lassen uns keine nationalsozialistischen Künstler aufschwätzen!«[13] Solche Kritik stellte eine Provokation ersten Ranges dar. Die Aktivitäten sollten eine Aufklärungskampagne über die völkisch-nationalen Aktionen gegen die moderne Kunst darstellen. Schreiber veröffentlichte die Absage, die Nolde auf sein Aufnahmegesuch in die Kammer erfahren hatte. Der 19. Juni 1933 war der Höhepunkt dieser Bewegung. Die werbewirksam publik gemachte Kundgebung im Auditorium Maximum der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität unter dem reißerischen Titel ›Jugend kämpft für deutsche Kunst‹ rief zum Widerstand gegen die »Restauration des wilhelminischen Akademismus« und gegen »jede Reglementierung der Kunst« auf.[14] »Der Versuch der kunsthistorischen Dogmenbildung durch unschöpferische Menschen liegt wie ein Alpdruck auf allen jungen Künstlern unserer Bewegung. [...] Die nationalsozialistische Jugend [...] glaubt an nichts so fest wie an einen Sieg der ›Qualität und Wahrheit‹.«[15] Als programmatisch wurden Nolde, Heckel, Schmidt-Rottluff und Barlach propagiert. Eine neue Kunst habe auf ihnen zu basieren. Außerdem rief Schreiber die Auflösung der Rosenbergschen Gruppen innerhalb der Berliner Akademien und Kunsthochschulen aus. Hildegard Brenner erwähnt, daß der unter den Zuhörern anwesende Geheimrat Justi den Rednern die Finanzierung einer Vortragsreihe in anderen Städten anbot.[16]

Auch unter den politischen Gegnern der Parteidoktrin fand die Kund-

gebung die entsprechende Aufnahme: »Es lebe die vollständige nationalsozialistische Revolution!«[17] – so heißt es in einer Solidaritätserklärung der Hallenser nationalsozialistischen Studentenschaft.

Die Kundgebung schien ein regelrechtes Tauwetter in der Kunstpolitik eingeleitet zu haben. Es hielten sich Gerüchte, Hitler bedaure das Zerwürfnis mit Barlach. Speer berichtet in seinen ›Erinnerungen‹, Goebbels habe hocherfreut aus seiner Hand einige Aquarelle Noldes, die er von Eberhard Hanfstaengl aus der Berliner Nationalgalerie entliehen hatte, entgegengenommen. Speer äußert im Anschluß an diesen Bericht die Vermutung: »In den ersten Monaten nach der Übernahme der Regierung hatten zumindest einige Richtungen der modernen Malerei, die dann 1937 als ›entartet‹ gebrandmarkt wurden noch eine Chance.«[18]

Mit dem Erwecken des Interesses von Justi wurde eine Verbindung dieser Bewegung zu den pragmatischen Taktikern des Berliner Kronprinzenpalais', »einer hartnäckigen Hochburg der modernen Malerei«, hergestellt. Zudem erschloß man sich einen weiteren wichtigen Sympathisanten in dem Maler Hans Weidemann, einem künstlerischen Referenten des RMVAP, der auch noch das Vertrauen Goebbels besaß.

Angesichts dieser bedeutsamen Gegenoffensive suchte Rosenberg das Mißtrauen an der Opposition zu institutionalisieren. Er erreichte dies 1934 mit dem »Überwachungsamt Rosenberg«. Unter Berufung auf das Hitlersche Verdikt vom *Ende der nationalsozialistischen Revolution* nahm er der Opposition die politische Legitimität: »Wir haben auf politischem Gebiet schon eine ›Otto-Strasser-Bewegung‹ bekämpft und wie wir glauben zum Nutzen der Bewegung.«[19] Als Erfolge im Kampf gegen die »geschickten Dialektiker« eines »völkischen Expressionismus«[20] konnte er eine Bestätigung der Integrität seiner Person und seiner kunstpolitischen Maßnahmen sowie eine scharfe amtliche Warnung vor spalterischen Tendenzen erwirken. Dennoch gelang es der Galerie Ferdinand Moeller – protektioniert von den oppositionellen Kräften – am 22. Juli die Ausstellung ›Dreißig Deutsche Künstler‹ zu eröffnen. Auf ihr waren Rohlfs, Pechstein, Macke, Schmidt-Rottluff, Nolde und Barlach vertreten. Auch Schreiber und Weidemann wurden gezeigt; sie sollten die künstlerische Kontinuität garantieren. Der Reichsinnenminister Frick veranlaßte jedoch schon drei Tage später die Schließung und darüber hinaus den Ausschluß von Hippler und Schreiber aus dem NSD. Aber noch gab es die vom NSD aus der beginnenden Resignation reaktivierten Gruppen des Kronprinzenpalais. Alois Schardt, der Nachfolger Justis als Direktor der Berliner Nationalgalerie, startete einen Rettungsversuch, der – so verstiegen er war – Schardt in der Nachkriegszeit zu verklärendem Ruhm verhalf, welcher freilich weniger ihm als Person zukam, sondern eher seinem für die damalige Kunstgeschichte repräsentativen Verhalten. Hentzen – selbst damaliger Mitarbeiter der Nationalgalerie – meldet wohl Zweifel an

Schardts moralischer wie wissenschaftlicher Integrität an, würdigt aber dessen Einsatz für die gemeinsame Sache wohlwollend als situationsgerechte Pragmatik.[21]

Hildegard Brenner nennt in diesem Zusammenhang die Dinge konkreter beim Namen: »Hier wurde Kunstgeschichte dienstbar gemacht, Kunst zu verteidigen. Es mehrten sich jedoch die Fälle, wo Kunstgeschichte dienstbar gemacht wurde, die neue Kunstpolitik zu verteidigen.«[22] Schardt hatte in seinem Antrittsvortrag die »germanische Kontinuität« des »Ekstatischen und Prophetischen« am Expressionismus betont, expressionistisch dabei als ein zeitungebundenes Stilphänomen interpretiert, welches zudem spezifisch deutsch sei. Eine ähnliche Auffassung des Expressionistischen unterlegt auch Paul Ortwin Rave seiner Untersuchung.[23] Doch nicht nur Schardts Rettungsversuche griffen ins Leere, auch die von der Literatur einhellig als »esoterisch« interpretierte Inszenierung dieser Kunst im Rahmen der Neuordung des Kronprinzenpalais schlug fehl. Minister Rust lehnte die Arbeit Schardts ab. Daraufhin wurde er seines Postens enthoben und 1936 nach einer von ihm eröffneten Franz-Marc-Ausstellung verhaftet.

Noch einmal jedoch gelang es der kunstpolitischen Opposition, sich zu formieren. Schreiber und Weidemann gründeten zusammen mit dem schon erwähnten Kunsthändler Ferdinand Moeller die Zeitschrift ›Kunst der Nation‹. Unter anderen arbeiteten hier auch Werner Haftmann und Wilhelm Pinder mit. Die Zeitschrift wurde erst 1935 verboten. Auch im institutionellen Bereich konnte Boden gut gemacht werden. Die NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude brauchte zur Förderung ihrer Arbeiterkultur für das neugeschaffene Kulturamt einen Leiter. Goebbels brachte über seinen Referenten Weidemann O. A. Schreiber in dieses Amt. Die neue Formierung der Opposition war geprägt von den apologetischen Interpretationen des Expressionismus, die dessen Integration in die nationalsozialistische Ideologie betreiben sollten. Herausragende Versuche waren auf literarischem Gebiet Gottfried Benns ›Bekenntnis zum Expressionismus‹ und für den Bereich der Bildenden Kunst Max Sauerlandts Aufsatz vom 7. 1. 1934 in der ›Deutschen Zukunft‹.

Wie mundgerecht Benn dabei die Berechtigung einer Übertragung der Rassen- und Züchtungspolitik auf die Kunst den Nationalsozialisten anbot, sei hier nur deshalb belegt, weil das Scheitern seiner Option zu zeigen vermag, wie nicht nur herrschaftsfunktionale Erwägung den Ausgang der alles in allem tatsächlich unentschiedenen Lage bestimmte: »Man kann sie [die Verbindung] nur naturalistisch sehen: Propaganda berührt die Keimzellen, das Wort streift die härteste Tatsache der Natur, daß das Gehirnleben auf die Beschaffenheit des Keimplasmas Einwirkung hat, daß der Geist ein dynamisches und gestaltendes Element ist im entwicklungsgeschichtlichen Werden, hier ist Einheit; was politisch geprägt wird, wird

organisch erzeugt. [...] Fackeln und Äxte und die Züchtung der Überrassen, der solaren Eliten für eine halb magische und halb dorische Welt. Unendliche Fernen, die sich füllen! Nicht Kunst, Ritual wird um die Fackeln, um die Feuer stehen.«[23a]

Aus solchen Gedankengängen läßt sich die These entwickeln, daß die Argumente für oder wider Integration der Moderne in die nationalsozialistische Kulturpolitik objektiv einander gleichwertig stringent gewesen wären, wenn nicht persönliche Rivalitätskämpfe eine Entscheidung präjudiziert hätten. Der Triumph des Rosenbergschen Antiexpressionismus über den kunstpolitischen Pragmatiker Goebbels wurde möglich durch die kleinbürgerliche Aversionen Hitlers und seiner Parteigänger gegen das Intellektualistische, die verbunden wurden mit der funktionsgerechten Mobilmachung einer Angst vor der Dekadenz.[24] Die Angst vor der Dekadenz bildete dabei die mittelstandsgemäße Prädisposition für die Verwertung der ihr fremd gegenüberstehenden Moderne und für deren Ersetzung durch eine funktionalisierte Kunst.

4 Nationalsozialismus und Futurismus

Kulminationspunkt jener zweiten Phase der Opposition war die Konfrontation des Nationalsozialismus mit dem italienischen Futurismus. Die im März 1934 in Berlin gezeigte Ausstellung ›Aeropittura‹ forderte selbst Goebbels heraus. Mit Göring und Rust hatte er das Ehrenkomitee gebildet. Daneben gaben noch weitere bedeutungsvolle Namen dieser Ausstellung Gewicht. Es waren Prof. Eugen Hönig, Präsident der Reichskammer Bildende Künste, Dr. Eberhard Hanfstaengl, der neue Direktor der Berliner Nationalgalerie, und August Wilhelm von Hohenzollern. Unter den Italienern: Marinetti persönlich.[25]

Dem »bilderstürmerischen« Pathos des Futurismus galt es mit den gleichen Waffen zu begegnen, die ihre Wirksamkeit schon im Kampf gegen die kunstpolitisch angetretenen »Revolutionäre« aus den eigenen Reihen erwiesen hatten. Man betonte die machtpolitische Konsolidierung mit dem Hinweis auf den schon längst geleisteten Vollzug der »Vollständigen Umformung« (›Völkischer Beobachter‹). Das italienische Delegationsmitglied Vasari wendete Gauguins Apodiktum *»In der Kunst gibt es nur Revolutionäre oder Plagiatoren«* zur Grundlage seiner Forderung: »Ein neuer Staat, ein neues Volk kann nur gedeihen, wenn auch die gesamte Kunst revolutioniert wird!«[26] Neben dieser allgemeinen Floskel konnte der italienische Futurismus der deutschen Parteidoktrin bestätigen, was für den Nationalsozialismus durch einen Ernst Jünger bereits vorgeformt war: die Ästhetisierung der Gewalt durch eine Fetischisierung der Technik.

Walter Benjamin analysierte Jüngers Sammelband ›Krieg und Krieger‹[27] und wies ihm in diesem Zusammenhang eine ähnliche Aufgabe zu, wie sie die mythologisierte Technik erfüllte, die im italienischen Futurismus das mystische Verhältnis zur Natur ablösen sollte. »Der Krieg in der metaphysischen Abstraktion, in der der neue Nationalsozialismus sich zu ihm bekennt, ist nichts anderes als der Versuch, das Geheimnis einer idealistisch verstandenen Natur in der Technik mystisch und unmittelbar zu lösen, statt auf dem Umweg über die Einrichtung menschlicher Dinge es zu nutzen und zu erhellen.«[28]

Die Frage, was der Futurismus der kunstpolitischen Opposition bedeuten konnte, muß wohl so beantwortet werden, daß die Ausstellung *keine* inhaltlich-programmatischen Aspekte übermitteln konnte. Eine Regenerierung der zu diesem Zeitpunkt schon zerschlagenen »nationalrevolutionären« Kreise von dieser Ausstellung erwartet zu haben, hieße ihre propagandistische Ausstrahlung maßlos zu überschätzen. Sicher aber gab die Ausstellung in der Demonstration einer international als modern akzeptierten Kunst den Befürwortern einer »entarteten« Moderne neue Impulse zu deren Selbstbehauptung. Das Bilderstürmerische am Futurismus jedoch konnte dieser Opposition kaum recht sein, glaubte man dort doch, die angefeindete Moderne als Instrument künstlerischer Revolution bewahren zu müssen, einer Revolution, die sich im Verhältnis zum Erbe anders definierte als der Futurismus.

Auf dem sechsten Parteitag 1934 trat Hitler selbst auf den Plan. Zu lange hatte sich die bisherige Kunstpolitik seinen Vorstellungen einer Instrumentalisierung widersetzt. Dazu bedurfte sie der Korrektur nach zwei Seiten. Jegliche Unterstützung der »traditionsfeindlichen Kunstverderber wie Kubisten, Futuristen, Dadaisten, etc.« müsse nunmehr unterbleiben, da diese Kunst sich den »rassischen und volklichen« Erfordernissen und dem »unverdorbenen und gesunden Instinkt« des Nationalsozialismus widersetze. »Sie[Die Scharlatane] werden sehen, daß die vielleicht größte kulturelle und künstlerische *Auftragserteilung* aller Zeiten zur Tagesordnung über sie hinweggehen wird, als ob sie nie existiert hätten.«[29] Der wirkungsvollen Funktionalisierung der Kunst standen aber noch die alten Kampfbundgefährten entgegen. »Zum zweiten aber muß der nationalsozialistische Staat sich verwahren gegen das plötzliche Auftauchen jener Rückwärtse, die meinen, eine ›teutsche‹ Kunst aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalsozialistischen Revolution als verpflichtendes Erbteil, für die Zukunft mitgeben zu können.«[30] Das bedeutete die Dispendierung der alten völkischen Garde aus ihren Ämtern. Die kompromißlose Angleichung der kunstpolitischen Maßnahmen an die moderne Reproduktion der Macht konnte auch die alten ›Verdienste‹

dieser Gruppe nicht mehr dulden. So entzog Hitler ihnen schlicht den politischen Boden, indem er sie als »niemals nationalsozialistisch« entlarvte. Ihre Hypostasierung des Urgermanischen als kulturelles Erbe stellte er der Lächerlichkeit anheim.

Die Konsequenz, Hitlers Eingreifen, formuliert Hildegard Brenner: »Die Entscheidung Hitlers bedeutete das Ende der kunstpolitischen Opposition. Die Zeitschrift ›Kunst und Nation‹ wurde Anfang 1935 verboten. Otto Andreas Schreiber und Hans Weidemann zogen sich auf die letzten Positionen zurück: unter dem Schutz und im Auftrag der NS-Gemeinschaft ›Kraft durch Freude‹ organisierten sie die internen Fabrikausstellungen ›KdF‹. Bis in den Krieg hinein war es hin und wieder möglich, auch Nolde, Pechstein, Pankok und Schmidt-Rottluff zu zeigen. Doch die Öffentlichkeit erfuhr nichts mehr davon.«[31]

Das Jahr 1936 bedeutet die alles entscheidende Zäsur, denn damals wurden die Maßnahmen gegen die »entartete Kunst« mit dem Verbot der Kunstkritik, welches Goebbels am 26. Nov. sanktioniert, zum Abschluß gebracht.

Dabei galt es nicht etwa, den Ungeist des feuilletonistischen Schmocks zu treffen, den Karl Kraus so leidenschaftlich bekämpft hatte[32], sondern aus sehr viel funktionaleren Erwägungen die Entautonomisierung der noch etablierten Kunst zu betreiben, vor allem aber sich ein bisher noch geduldetes Gebiet der politischen Manöverkritik vom Halse zu schaffen. Auch dies kommentiert Ernst Bloch in seinen politischen Emigrationsschriften.[33] »... Das Kritikverbot der Nazis hat Gründe, die in nichts mit der marxistischen Antipathie gegen den Schmock sich berühren. Es ist Selbstschutz, es ist die letztmögliche Unterdrückungsmaßnahme, es ist ein demagogisches Scheingefecht gegen kapitalistische Symptome, um den Herd des Übels zu schonen, ja erst recht außer Blick zu lassen.« Auch diese Maßnahme durfte mit dem spießerischen Wohlgefallen der mittelständischen Massen rechnen, stellte sie doch einen ›Sturm‹ dar gegen all jenes, was sich dem Zugriff des ›Gesunden Menschenverstandes‹ zu entziehen drohte. Erneut konnte eine erfolgreiche Konzentration verschiedener Funktionen erreicht werden: Durch Liquidierung der Rezeptionsmöglichkeiten nicht angepaßter Kunst, durch zweckmäßige Befriedigung des Bedürfnisses der kleinbürgerlichen Massen nach ›Radikalität‹ und präventive Ausschaltung einer Kunstkritik, die entgegen der feuilletonistischen Praxis, in vernunftgemäßer Reflexion, dem Kunstwerk das abgewinnen könnte, was Künstler wie dessen Rezipienten der »selbstverschuldeten Unmündigkeit« möglicherweise enthebt.

Begünstigt wurde diese Entwicklung durch die ersten Erfolge, welche die funktionalisierte Kunst zeitigte. Ende 1934 veranstaltete Rosenberg zwei

Ausstellungen, in denen die Volk und Land-Motivik im Vordergrund stand. Die Homogenität der vertretenen Künstlergruppe wurde gebrochen von Einzelerscheinungen wie Hans Lists ›Fahnenträger‹ und Thoraks Monumentalplastiken. Rosenberg brachte seinen Erfolg auf jenen Begriff, der die conditio sine qua non der Neuen Kunst wurde: »Es ist gelungen, *den Instinkt sicher zu leiten, Kulturwerte sicher und unaufdringlich zu vermitteln.*«[34]

5 Konservierung und Bildersturm?

1936 war das Jahr der Entscheidung in der Kunstpolitik. Möglich wurde dies durch den politischen Wendepunkt von der machtsichernden zur machtausübenden Position in der Folge der erreichten ökonomischen Konsolidierung.

In der Kunstpolitik bedeutete das im Jahr 1937, daß die Praxis der Plebiszit erheischenden Schandausstellungen die institutionelle und damit offizielle Legalisierung erfuhr durch die Ermächtigung, die Goebbels an den neuen Reichskunstkammerpräsidenten Adolf Ziegler übertrug. Ziegler wurde beauftragt, die »Deutsche Verfallskunst seit 1910 auf dem Gebiet der Malerei und Bildhauerei zum Zwecke einer Austellung *auszuwählen* und *sicherzustellen*«. Hatte die von der nationalsozialistischen Politik strukturierte Kunstszene Hitler bisher lediglich durch den Mythos der Zahl einer Massenkonzentration[35] zu faszinieren gewußt, so sollte sie nun die Aufmerksamkeit durch neue Inhalte erregen. Dies geschah durch eine direkte Gegenüberstellung der »entarteten« mit der sie ersetzenden Kunst. Äußerlich wurden die neuen, geklärten Verhältnisse in der Präsentierung deutlich. Man schien sich dabei des Archetypus der »Tempelaustreibung« zu bedienen. Am 18. Juni war in dem von Troost neu erbauten Haus der Deutschen Kunst die Erste Große Deutsche Kunstausstellung eröffnet worden. Ungefähr 900 Werke repräsentierten den Beginn der »Neuen Deutschen Kunst«. Einen Tag später wurde in dem alten Galeriegebäude der Hofgartenarkaden die legendäre Austellung ›Entartete Kunst‹ eröffnet.

»In den langgestreckten, sackartig schmalen, durch Scherwände noch verengerten Räumen zusammengepfercht in absichtlich ungünstiger Aufstellung und unter den schlechtesten Lichtverhältnissen [. . .]«[36] so präsentierte man die durch eine Kommission [!] aus 25 deutschen Museen – bezeichnenderweise nicht aus Galerien – systematisch zusammengetragenen Werke der »Entartung«. Maßgeblich an der »Konzeption« der Ausstellung war Wolfgang Willrich beteiligt, zusammen mit Walter Hansen, der Vollzugsperson des Zieglerschen Ermächtigungsgesetzes. Der Maler Willrich gehörte zur Gruppe jener mittelmäßigen Künstler, die ihre Machtposition

zur Beckmesserei über andere nutzten. Jene Gruppe stellt sich als dankbares Alibi für diejenigen heraus, die aus historischer Distanz nach den Ursachen jener Phänomene forschen, denen entweder sie selbst sich oder ihre Wissenschaft als solche ausgesetzt sahen. Dankbar insoweit, als man mit der Personalisierung von Schuld die unverbindliche menschliche Unzulänglichkeit verantwortlich machen kann: Sie, diese selbst so Unschöpferischen, durften endlich herunterreißen, was sie nie erreicht hätten und daraufhin ihre seichte Mediokrität in den Tempeln etablieren. Willrich – seine Autorschaft für die Zusammenstellung ist nicht völlig gesichert – hatte in einer 1937 herausgegebenen Kampfschrift unter dem propagandistischen Titel ›Die Säuberung des Kunsttempels‹ durch plumpe Bildmontagen die »Verfallskunst« geschmäht. Die von ihm ausgestreuten Parolen kehrten in Katalog und Ausstellung der »Entarteten« wieder.

Hitlers Festrede zur Einweihung des Hauses der Deutschen Kunst erlangte den zweifelhaften Ruhm, unter seinen Reden eine der furchterregendsten gewesen zu sein. Dort formuliert er die Unterwerfung von Kunst unter die Gesetze einer absolut gesehenen Natur. Nur die organisch und medizinisch meßbare Übereinstimmung des Nachgeahmten mit seinem Gegenstand könne Kunst heißen. »Er verbot schlankweg, daß Maler auf Bildern andere Farben verwenden, als das normale Auge in der Natur gewähre. Wer es dennoch tue, sei krank, und die ärztlichen Behörden müßten die Vererbung unterbinden, oder er gehöre als Betrüger in das Gebiet der Strafrechtspflege.«[37] Daß es Hitler dabei wohl kaum um die Klärung des Verhältnisses von Mimesis und Natur gehen konnte, zeigen einige Äußerungen auf der von Ziegler geleiteten Arbeitstagung der Kammer vom 12. und 13. Febr. 1937 im Schloß Niederschönhausen. Reichskultur verwaltet – Franz Theodor Moraller nennt dabei die wahren Gründe für die ›bilderstürmerisch‹ einhergehende Verwertung der ›entarteten‹ Kunst. In seiner Feststellung, »das Ideal des unumschränkten Individuums habe schließlich zur Diktatur der Farbenblinden in der Malerei geführt«[38], bleibt nur die Handlungsanweisung zum Beheben eines solcherart »autonomen« Mißstandes unausgesprochen. Eine autonom waltende Künstlerindividualität war durch einen weisungsgemäß vorgegebene Inhalte reproduzierenden ›Urheber‹ zu ersetzen.

Vor diesem Hintergrund müssen die zahllosen Wander-Schandausstellungen, die sytematische Erfassung jedes in einen solchen Verdacht kommenden Werkes, auch die nun einsetzende planmäßige finanzielle Verwertung gesehen werden.

Am 31. Mai 1938 erlassen Hitler und Goebbels das ›Gesetz über die Einziehungen von Erzeugnissen Entarteter Kunst‹. Es besiegelte die entschädigungslose Einziehung all dessen, was bereits ausgewählt war, und schuf die Legitimation für künftige Beschlagnahmungen.

Eine Katalogisierung der beschlagnahmten Werke füllte sechs Registerbände mit 1265 Nummern. Bei dieser Zahl vermutet man allerdings eine propagandistische Übertreibung.[39] Die in einem Depot in der Köpenickerstraße in Berlin magazinierten Gemälde wurden untersucht auf ihre Eignung für eine geplante Versteigerung in Luzern. Man bediente sich dabei des professionellen Blicks der Galeristen, nicht nur zur Mitarbeit an der Selektion, sondern auch zum möglichst gewinnbringenden Deviseneintausch. Bekannte Namen waren an diesen Aktionen beteiligt: Karl Buchholz und Ferdinand Moeller in Berlin, Werner A. Boehmer in Güstrow und Dr. Gurlitt in Hamburg. Sie befanden sich gewiß in einer Grenzsituation. Sie mußten wählen zwischen Mithilfe an der finanziellen Verwertung und der Schuld an der Zerstörung, ihre moralische Integrität in den Augen folgender Generationen in beiden Fällen einbüßend. Eindeutig schuldig machten sich dagegen jene Agenten des Kunsthandels, die um des eigenen Profits willen einem Phänomen Vorschub leisteten, welches mit dem offiziellen verwerteten Bildersturm einherging, und das war der Kunstraub.

Der Galerist Walter Andreas Hofer und Josef Angerer stellten sich in den Dienst eines inoffiziellen Raubs moderner Kunst durch Göring, der alles, was er kriegen konnte, für seine privaten Kunstsammlungen auf Karinhall zusammenraffte. Treue beschreibt die illustre Sammlung[40], in der die Namen van Gogh (›Bildnis Dr. Gachet‹, Frankfurt), Cezanne, Munch und Marc (›Drei Rehe‹, ›Turm der blauen Pferde‹) aufgeführt sind. Erst als nach der 1939 in Luzern vorgenommenen finanziellen Verwertung noch ein Depot-Restbestand von 1004 Ölgemälden und 3825 Aquarellen blieb, schlug der Ministerialrat Franz Hoffmann die symbolische Verbrennung vor. Goebbels zögerte zunächst, gab dann aber doch seine Einwilligung. Die Verbrennung fand im Hof der Hauptfeuerwache statt (!). Hetsch, Mitglied des Reichspropagandaministeriums, hatte zuvor aus diesem Bestand noch einmal die besten Werke ausgewählt und im Schloß Niederschönhausen versteckt, um sie vor der Vernichtung zu bewahren.

Eine ähnlich zustande gekommene Verbrennung wiederholte sich im besetzten Paris am 27. 5. 1945. Hildegard Brenner deutet an, daß ein regelrechter Handel mit illegal in In- und Ausland geraubten Werken stattgefunden haben muß und führt in diesem Zusammenhang aus: »Was aus dieser umfangreichen Sammlung [gemeint ist die Sammlung Bordeaux, die im Louvre und Jeu du Paume als herrenloses Gut lagerte] nicht bereits

in das Inventar der Botschaft oder des Auswärtigen Amtes übertragen, bzw. rechtzeitig, »ehe Rosenberg den Markt überschwemmte«, als sogenannte ›wilde Expressionisten‹ eingetauscht worden war, darüber fällte nun der Einsatzstab Rosenberg seine Entscheidung. [...] Dann wurde der Rest – der weitaus größte Teil – einem Posten jüdischer Familienbilder zugeschlagen und in Gegenwart der französischen Konservatoren als ›entartete Kunst‹ bzw. ›wertloser Bodensatz‹ demonstrativ vernichtet.«[41] Zweifelsohne läßt sich die Verbrennung in den Tuillerien nicht mit jener in der Berliner Hauptfeuerwache vergleichen. In Paris waren zuerst Raubgelüste und dann die Demonstration der eigenen Macht, die das Ausland zum ohnmächtigen Zuschauer des provokativen Aktes erniedrigen sollte, die eigentlichen Motive. Eine Fehldeutung ist es auch, die Berliner Aktion von 1939 mit der Bücherverbrennung vom Mai 1933[42] in Verbindung zu bringen. Die Bücherverbrennung dokumentiert die sehr viel größere und sicher berechtigte Angst der Nationalsozialisten vor dem kritischen Potential jener Autoren, die nach ihrer Emigration eine bedeutungsvolle Exilliteratur begründeten. Jene Furcht ist die vor der Konkretheit des Mediums ›Sprache‹, welches sich direkter vermittelte als das der modernen Bildenden Kunst in ihrer Abstraktion vom Gegenständlichen. Gerade den dort entstandenen Spielraum von Visualisierung und deren sprachlicher Vermittlung suchte der Faschismus ja dann auch auszubeuten, das eine wider das andere kehrend.

7 ›Bildersturm‹ und Bewältigung der Vergangenheit

Dem Gebrauch eines falschen Begriffs nachzuspüren, kann dort nicht mehr rein philologisch bleiben, wo terminologische Unkorrektheit sich als Symptom eines erkenntnisleitenden Interesses herausstellt. Das Phänomen »Bewältigung der faschistischen Vergangenheit« bot nach dem Krieg auch auf dem Gebiet der Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Kulturpolitik eine Fülle von bewußten wie unbewußten, taktierenden wie naiv verfehlenden Methoden an. Besonders deutlich werden dabei Brüche bei der Artikulation dieser Bewältigung.

Sprachkritik *ist* dort manchmal schon Bewußtseinskritik, wo das Getroffensein durch das in der Erinnerung Reproduzierte zum *unmittelbaren Erlebnis* wird. Adorno wies in seiner Studie »Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?«[43] auf eine bei Gruppenexperimenten des Institutes für Sozialforschung gemachte Erfahrung hin, daß bei der Beschreibung von Massendeportationen und Massenvernichtung, Zuflucht in begriffliche Euphemie gesucht wurde. Er exemplifizierte dies an der »beinahe gutmütigen Wendung ›Kristallnacht‹« für das Pogrom vom November 1938. In

gewisser Weise bedeutet der Begriff ›Bildersturm‹ in unserm Zusammenhang auch eine Verharmlosung. Die allgemeine Sprachregelung mißt diesem Begriff gleichsam die Inkarnation an barbarischer, vandalistischer Zerstörungswut zu. Solchermaßen einen Inhalt umfassend, dessen moralische Bewertung durch etwas kaum Verächtlicheres übertroffen werden kann, bietet auch er sich zu einem euphemistischen Gebrauch an.

Eine Bewegung wie der Nationalsozialismus, dessen Verfehlungen auf kulturellem Sektor durch sehr viel schwerwiegendere Verirrungen auf anderen Gebieten übertroffen werden, kann dort ruhigeren Gewissens begrifflich entlarvt werden, wo die Möglichkeit der essentiellen Infragestellung des Analysierenden ausgeschlossen ist.

Je mehr man den Nationalsozialismus des Vandalismus überführt, um so mehr läßt sich ablenken von der Barbarei seiner Judenvergasungen. Freilich kann eine solche These nur jene Untersuchungen treffen, die beanspruchen, den Faschismus in seiner Totalität darstellen zu wollen. In den Spezialuntersuchungen über die Künste im Dritten Reich kommt ihm eine andere Bedeutung zu. Hier trägt er mit dazu bei, die träge Systematik der nationalsozialistischen Kunstpolitik begrifflich als einen alles umwälzenden Vandalismus erscheinen zu lassen, in welchem ›überleben‹ die einzig legitime Sorge war.

Paul Ortwin Rave, dem das Verdienst der ersten Darstellung nationalsozialistischer Kunstpolitik gebührt, zeigt in seiner Diktion deutlich eine Befangenheit vor seinem Gegenstand, den er sprachlich immanent der Ironie auszuliefern sucht oder sachlich mit Kategorien eines bildungsbürgerlich pervertierten Deutschen Idealismus angeht.

Die Lektüre eines Artikels im ›Völkischen Beobachter‹ vom März 1935 empfiehlt er »wegen der unfreiwilligen Komik wuchernder Stilblüten: Da werden Dammgerüste den überwältigend hereinbrechenden, überall sichtbaren Schmutzfluten schamlosen Verfalls entgegengebaut und die darin Verschütteten von den Schlacken gereinigt und wieder zum Keimen gebracht.« Wenn auch der »unverwüstliche Professor Troost wieder klassische Kunst ans Tageslicht gehoben, die den entarteten Führenden in der Verfallszeit ein Greuel war«, so war doch leider »in zwei Jahren kein Künstler nationalsozialistischer Prägung zu erziehen.« »Dieser Lücke einsichtig, wagten sich [. . .] die Gestrigen wieder an die Oberfläche. [. . .] So krochen die Ratten wieder aus den Winkeln und versuchten, sich wieder breitzumachen im hehren Tempel deutscher Kunst.«[44]

In dem hier von Rave mit ironischer Geste als Komik interpretierten Stil liegt freilich mehr als Stilblüte. Jene Archaismen haben sich nicht blindlings ihrem Gegenstand gegenüber verselbständigt. Die schlechte Metaphorik aus dem Unbewußten bringt zum Ausdruck, was parteiintern dem

›Bilderstürmerischen‹ die legitime Basis verlieh: Beseitigung jener Verweigerung, die als Entäußerung des Verfalls entlarvt wurde (autonome Kunst als ›entartete‹) und Etablierung eines zur Dienstbarkeit ›geläuterten‹ Mediums als Kunst. Stilblütenhaftes Pathos in einer organologischen Diktion, umgibt diesen *geschichtlichen* Vorgang mit jenem *naturgesetzlichen* Unfehlbarkeitsanspruch, in dessen Namen schon immer das der ›Natur‹ der Sache Unangemessene zum Korrelat einer verabsolutierten Natur gemacht wurde.

Raves gesamte Interpretation erweist sich als repräsentativ für die späteren, indem er seinen Ausführungen zu diesen Vorgängen jene ungebrochene Autonomievorstellung von Kunst unterlegt, die gerade durch jene geschichtlichen Ereignisse ihre tiefste Erschütterung erfahren hat. Möglich, daß ihn hier die Chance rehabilitierenden Ausgleichs überwältigt, sicher aber bewahrt die posthume Restaurierung der beschädigten Autonomie die Kunstwissenschaft vor dem Eingeständnis, mit ihrem Verhalten in dieser Zeit selbst einen nicht geringen Beitrag zur Beschädigung jener Autonomie geleistet zu haben.

Dieser Abwehrmechanismus läßt die Etablierung jener funktionalisierten Kunst dann als Sakrileg und Tempelschändung (Begriffe, mit dem die Nationalsozialisten ja selbst arbeiteten) erscheinen. Dies nimmt sich zunächst bescheiden aus, als es nur zur Legitimation einer vom »Sturm« zerzausten Wissenschaft dient; in späteren Dokumentationen des eigenen Selbstverständnisses gewinnt man dieser Konstruktion noch ein aggressives Moment ab, welches die Abwehr «jugendlicher« Kritik durch eine wieder etablierte wissenschaftliche Autorität absichert. Zum Beleg genügt ein Blick auf das schillernde Versatzstück ›Totalitarismustheorie‹, aus der man lediglich ein Gleichheitszeichen entleiht, um vor heutiger Funktionalisierung als dem Ende von Kunst zu warnen.

Diese Warnung gilt der vorgeblich gleichen Funktionalisierung, der man sich retrospektiv erwehrt. Die Reden Haftmanns und Buschs sind aus einem solchen Zusammenhang zu verstehen.[45]

Schon in Raves Untersuchung findet man folgenden Schlußsatz: »Die Künstler in Deutschland sind wieder frei, sie schaffen wieder, wie sie innerlich müssen und nicht anders können. An uns ist zu warten, was sie uns schenken. Ihre unbehinderte Freiheit ist und bleibt die Hauptsache. Die irregeleitete öffentliche Meinung wird sich zurechtrücken. *Denn Irrtümer der Kunstgeschichtsschreibung wiegen wie jedes Versehen der Historiker nicht viel. ›Was bleibt aber, schaffen die Dichter‹.*«[46]

Günter Busch macht es sich in seiner Rede ›Entartete Kunst – Geschichte und Moral‹ so leicht nicht. Denn immerhin verweist er auf so manche Verfehlung seiner Wissenschaft in dieser Zeit. Dies geschieht zum Beispiel dort,

wo er den feuilletonistischen Schmock im Nacken des Kunsthistorikers kritisiert.[47] Da eine solche Kritik nur in die eigene Richtung weist, versucht er sie auch in eine andere Richtung zu wenden, indem er auf die »elende Sprache gewisser Philosophen, Sozialökonomen und Soziologen« zielt, welche die kontemplative Sprache der einzelwissenschaftlichen Selbstgefälligkeit zu verführen droht. Werner Haftmann artikuliert sein Unbehagen am »soziologischen Jargon« auf ähnliche Weise, wenn er seine Benutzer »an einer unerwiderten Liebe zur Philosophie leiden« sieht.[48] Die Rede Buschs zeigt immer wieder die Verwendung solcherart beidseitig angespitzter Argumente. Er begründet dies auch mit seinem mehrmals formulierten Anspruch, den Symptomen einer neuen Kunstverfolgung zu wehren. »Die Gefahr eines ›Hitlers in uns‹ um mit Picard zu sprechen, ist nicht auf Nationen, [. . .], nicht auf *Generationen* beschränkt. Deshalb habe ich dieses Thema gewählt.«[49] So versteht Günter Busch die Kontinuitätsthese innerhalb der Faschismusforschung! Und sie dergestalt anzuwenden, wird er in seinem Vortrag nicht müde. Das Deklamieren langer Passagen aus Hitlers Reden wird Busch zu einem Quellenstudium größter »Tortur«, welche er seinen Zuhörern sich entschuldigend zumutet. Sein Publikum wie sich selbst weiß er jedoch zu belohnen, indem er die dort existenten »platten Tautologien« und »die Scheinlogik der Folgerungen« in »Tonart, Formulierung und Inhalt« darin wiederzuerkennen vorgibt, was seiner Wissenschaft heute an Kritik »entgegenschallt«.[50] Gerade diese ungeheuerliche Unterstellung, die durch keinen einzigen Beweis belegt wird, droht an einer Stelle, wo Hitlers Taktik der ›Beweisführung‹ untersucht wird, auf den Redner zurückzuschlagen: »Seine Technik der Beweisführung bedient sich des alten Tricks, in einem Sachzusammenhang, der breit wiederholend ausgewalzt wurde, plötzlich ohne jede Erklärung oder Begründung einen neuen als *synonym* einzuführen – so wie der Zauberkünstler sein Kaninchen aus dem Hut zieht. Das Kaninchen ist für ihn der ›Bolschewismus der Kunst‹ oder ›Kulturbolschewismus‹ als die Verkörperung alles ›Entarteten‹ schlechthin.«[51] Ersetzt man hier ›synonym‹ durch ›symmetrisch‹, dann erwiese sich Buschs Vortrag als Bumerang. Das zitierte Kaninchen ist das magische Gleichheitszeichen, welches aus dem wahrlich alten Hut der Totalitarismustheorie gezaubert wird.

Kurz zuvor hatte Busch die Kernthese seiner Arbeit formuliert. »Uns wird übel – einerlei, ob uns die Dinge heute in vorgeblich neuer ›völkischer‹ oder vorgeblich neuer marxistischer Aufmachung offeriert werden. Dahinter stehen – um mit Beckmann zu sprechen[52] – dieselben Antriebe des ›Kollektivismus‹, das Glück und die Lebensmöglichkeiten der Menschen ›auf das Niveau eines Termitenstaates herabzuschrauben‹. Und wir haben die Pflicht dies deutlich auszusprechen.«[53]

Man sollte eigentlich an einer solchen These die Forderung nach einer unumgänglichen Auseinandersetzung mit dem Prinzip des persönlichen Glücksverlangens des einzelnen, welches einzig ein wirkliches Überleben garantiert, honorieren. Doch eine Reflexion auf die Bedingungen des Glücks erforderte ein Bewußtsein von den historischen Voraussetzungen, unter denen sie sich verwirklichen und absichern könnten. Busch dagegen sieht sich ausdrücklich außerstande, Politik als eine gute oder schlechte zu beurteilen.[53a] Eine solche Unterscheidung überläßt er gern in fachspezifischer Selbstbeschränkung anderen.[54] Deshalb gibt er auch ein Unvermögen zu, zwischen einer Kunst, die als Mittel politischer Propaganda genutzt wird und einer Kunst, die von Seiten ihrer Produktion wie Rezeption sich als eine gesellschaftsbedingte erweist, zu unterscheiden. Er hofft jedoch, das Unvermögen liege nicht an ihm, sondern an der Sache selbst. Die Hoffnung, damit der Kunst einen Sieg im angeblichen Kampf gegen ihre Autonomie gewonnen zu haben, trügt. Niemand, der sich mit Kunst ernsthaft auseinandersetzen will, wird sich anmaßen, eine in Geschichte eingegangene autonome Kunst zu vernichten.

Denn gerade das Maß an Entschiedenheit, mit dem eine Kunst ihre Autonomie als Distanz zur Welt behauptet, stiftet ihren Grad an Abhängigkeit von derselben. Ein Verhältnis, was auch nicht gesprengt, sondern allenfalls negativ konstruiert wird.[55]

Das Menetekel, welches Günter Busch seiner Zeit als wiederauferstandenen ›Bildersturm‹ entgegenhalten möchte, ist das aktionistische Selbstvergnügen Freiburger Studenten, die eine Stahlplastik von Berto Ladera mit großem Klaumauk beschädigten.

Jene Vorfälle, welche Günter Busch die entscheidenden Impulse zu sendungsbewußtem Auftreten vermittelt haben, sollen damit nicht verharmlost werden. Entgegen ihrer Interpretation bei Busch sind sie jedoch nicht als symptomatisch für politisch bewußte Eingriffe in die Autonomie der Kunst zu verstehen. Gerade ihr Mangel an politischem Bewußtsein kennzeichnet ihre Gefährlichkeit im Sinne eitler Befriedigung einer revolutionären Ungeduld. Anarchistische Naivität, die ihren Traum von der Veränderung im Rausch blinder Aktion realisiert sieht. Dies erscheint freilich nicht mehr als jene Gefahr, die Günter Busch meinte.

Anmerkungen

Martin Warnke: Bilderstürme [S. 7–13]

[1] Julius v. Végh: ›Die Bilderstürmer‹. Straßburg 1951, S. XV.
[2] Paul Clemen: ›Schutz der Kunstdenkmäler im Krieg‹. In: ›Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz‹. 8. Jg. Heft 3 [Dez. 1914], S. 195, 197.
[3] Georg Dehio: ›Vandalen‹. In: ›Mitteilungen‹, a.a. O., S. 207, einen Vorschlag von Prof. Miedel aufgreifend.
[4] Louis Réau: ›Histoire du Vandalisme. Les Monuments Détruits de L'Art Français‹. 2 Bde., Paris 1959, Bd. 1, S. 10.
[5] Die nationalsozialistische Sprachregelung benutzte den Begriff der »Säuberung«, mied aber aber sorgsam den Begriff »Bildersturm«. Wo dieser nach 1945 zuerst benutzt wurde, ist mir unbekannt. 1962 gab es im Münchener »Haus der Kunst« eine Ausstellung unter dem Titel ›Entartete Kunst, Bildersturm vor 25 Jahren‹; im gleichen Jahr eine Artikelserie in ›Das Schönste‹ über ›Bildersturm in Deutschland‹ von Kurt Fassmann und Wilhelm Arntz [Nr. 5 ff.]; 1963 spricht Hildegard Brenner: ›Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus‹, Hamburg 1963, S. 253, Anm. 6, vom »Bildersturm« in Weimar; Alfred Hentzen hat seinen Aufsatz über ›Das Ende der Neuen Abteilung der National-Galerie im ehemaligen Kronprinzenpalais‹. In: ›Jb. der Stiftung Preuß. Kulturbesitz‹, Bd. VIII [1970], S. 24–89, 1971 als Buch erscheinen lassen unter dem Titel: ›Die Berliner National-Galerie im Bildersturm‹.
[6] ›Frankfurter Allgemeine Zeitung‹, Nr. 201 v. 31. 8. 1972, S. 2.
[7] Vgl. Wilhelm Treue: ›Kunstraub‹. Düsseldorf 1957.
[8] Otto Lehmann-Brockhaus: ›Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307‹. 5 Bde., München 1955–1960, Bd. IV, Nr. 5675.
[9] Otto Lehmann-Brockhaus: ›Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien‹. 2 Bde., Leipzig 1938, Bd. I, S. 307.
[10] Lehmann-Brockhaus, a. a. O. (Anm. 8), S. 302.
[11] Vgl. Jacob Burckhardt: ›Die Baukunst der Renaissance in Italien‹. ›Gesammelte Werke‹, Bd. II, Darmstadt 1955, § 8, S. 13.
[12] Végh, a. a. O., S. 5.
[13] Vgl. Paul Roth: ›Eine Elegie zum Bildersturm in Basel‹. In: ›Basler Zeitschrift f. Geschichte u. Altertumskunde‹, Bd. 41 [1942] S. 131–138.
[14] Vgl. Harald Keller: ›Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart‹. Freiburg 1970, S. 47. Erhalten im Landesmuseum zu Trier.
[15] ›Zur Geschichte des Vorwurfs gegen Gregor d. Gr. und zu den entsprechenden Verbildlichungen vgl. Tilmann Buddensieg: ›Gregor the Great. The Destroyer

of Pagan Idol‹. In: ›Journal of the Warburg and Courtald Institutes‹, Bd. XXVIII [1965], S. 44 ff.

[16] Zur Geschichte des Vandalismus-Begriffs und zu den Vorgängen in der Französischen Revolution vgl. Réau, a. a. O. Bd. I, S. 13 ff. und S. 187–416.

[17] ›Großes Vollständiges Universallexikon‹. Halle/Leipzig 1733, Bd. XIV, S. 317.

[18] Erich Bayer: ›Wörterbuch zur Geschichte‹. Stuttgart [2]1965, S. 52.

Dieter Metzler: Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike [S. 14–29]

[1] B. Brentjes: ›Klio‹ 46, 1965, S. 34 f. [Erra-Epos, zur Datierungsproblematik dieses Epos jetzt: L. Cagni: ›L'epopea di Erra‹. Rom 1969]. E. Strommenger – M. Hirmer: ›Fünf Jahrtausende Mesopotamien‹. München 1962, Taf. XXII f. mit Text. Allgemeines zur Bilderverehrung im Alten Orient: A. L. Oppenheim: ›Ancient Mesopotamia‹. Chicago 1964, S. 183 f.

[2] A. Erman – H. Ranke: ›Ägypten‹. Tübingen 1923, S. 190 f. und S. 288.

[3] J. Spiegel: ›Soziale und weltanschauliche Reformbewegungen im alten Ägypten‹. Heidelberg 1950, S. 18 und S. 34. Neuere Literatur zu den »Admonitions« des Ipu: R. O. Faulkner: ›Journ. of Egypt. Archaeology‹ 51, 1965, S. 53 ff.

[4] W. Wolf: ›Kulturgeschichte des Alten Ägypten‹. Stuttgart 1962, S. 287. E. Drioton – J. Vandier: ›L'Egypte‹. Paris 1962, S. 381 ff.

[5] W. Wolf, a. a. O., S. 287.

[6] J. R. Shriver: ›Documents from the Persian Wars‹. Diss. Cincinnati 1964, S. 85 ff.; D. Metzler: ›Porträt und Gesellschaft‹. Münster 1971, S. 357; vgl. auch Livius 31, 44.

[7] F. Chamoux: ›Cyrène sous la monarchie des Battiades‹. Paris 1953, S. 370; D. Metzler, a. a. O., S. 224 und S. 241.

[8] D. Metzler, a. a. O., S. 35; W. Gauer: ›Weihgeschenke aus den Perserkriegen‹. Tübingen 1968, S. 92 f., glaubt, daß die verbündeten Städte gegen Pausanias Weihinschrift vorgegangen seien.

[9] Herodot IV, 87; A. R. Burns: ›Persia and the Greeks‹. London 1962, S. 136; W. P. Newskaja: ›Byzanz in der klassischen und hellenistischen Epoche‹. Leipzig 1955, S. 67.

[10] A. Fuks: ›La Parola des Passato‹, 21, 1966, S. 439.

[11] Eine Parallele zur Psychologie antiker Sklavenaufstände bildet etwa ein Indio-Aufstand in Mexiko 1927, den B. Traven: ›Ein General kommt aus dem Dschungel‹. Berlin 1971, schildert. Zur Mentalität der bilderstürmenden Aufständischen vgl. dort S. 91 f.

[12] J. Vogt: ›Struktur der antiken Sklavenkriege‹. In: ›Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur‹, Nr. 1. Wiesbaden 1957. S. 23 f. und S. 47.

[13] F. Vittinghoff: ›Der Staatsfeind in der römischen Kaiserzeit‹. Berlin 1936, S. 21. Wenn Cicero: ›2. Verr.‹, II, 35 § 159, die Zerstörung der Verresbilder durch die erbitterten Massen der sizilischen Städte als eine unerhörte Neuerung darstellt, die in Griechenland niemals geübt wurde, so tut er das nur um des

rhetorischen Erfolges willen: So wie die Untaten des Verres sind auch seine Strafen ohne Beispiel. Richtiger über griechische Bildzerstörungen berichtet Favorinus: (Dion von Prusa, 37, 41). Zur damnatio memoriae: F. Vittinghoff a. a. O., S. 13–18; A. Alföldi: ›Römische Mitteilungen‹, 49, 1934, S. 66 ff.; H. G. Niemeyer: ›Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser‹. Berlin 1968, S. 20 und S. 22.

[14] A. Alföldi, a. a. O., S. 71.

[15] Scriptores Historiae Augustae, ›Elagabal‹, 13, 7.

[16] Eusebius, ›Hist. Eccles.‹, IX 11, 2.

[17] Tacitus, ›Historiae‹, I 7, 36.

[18] Sueton, Nero 24, 1. Freundlicher Hinweis von Prof. Th. Pekáry.

[19] ›Res Gestae Divi Augusti‹, IV 24; K. Latte: ›Römische Religionsgeschichte‹. München 1960, S. 304 mit Anm. 3.

[20] Sueton, ›Augustus‹, 31, 1. Zur Bedeutung der Sibyllinischen Sprüche: H. Fuchs: ›Der geistige Widerstand gegen Rom in der antiken Welt‹. Berlin 1964, S. 66 ff. und S. 78 ff.

[21] L. Preller: ›Römische Mythologie‹, 3. Aufl., Berlin 1881, II, S. 112 f.

[22] Neben den jüdischen Aufständen sind vor allem die in den westlichen Provinzen zu nennen: S. L. Dyson: ›Historia‹ 20, 1971, S. 239 ff.; vgl. auch für Sizilien hier Anm. 13.

[23] Flavius Josephus: ›Antiqu. Jud.‹ 7, 6, 2; 17, 6, 2; 18, 55 ff. ›Bell. Jud.‹, 1, 33, 2–4; 2, 1, 2; 2, 9, 2; 2, 10, 1–4. ›Vita‹, 66.

[24] Flavius Josephus: ›Antiqu. Jud.‹, 17, 1, 3.

[25] Flavius Josephus: ›Bell. Jud.‹, 2, 9, 2. Zur Beurteilung der Klassenlage dieser Aufständischen jetzt H. Kreissig: ›Die sozialen Zusammenhänge des jüdischen Krieges‹. Berlin 1970, S. 89 f. und S. 113, der vor einer Überschätzung der Verbreitung von Schrift-Frömmigkeit unter der ärmeren Bevölkerung warnt.

[26] K. A. Neugebauer: ›Die Antike‹, 12, 1936, S. 155 ff.

[27] So auch F. Altheim: ›Soldatenkaiser‹. Frankfurt, 1939, S. 225; F. W. Goethert, in: ›Festschrift für B. Schweitzer‹. Stuttgart 1954, S. 361 und U. Hausmann, ›Gymnasium‹ 79, 1972, S. 253. – Das Bildnis ist mit menschlichem Kot beschmiert worden. Caracalla reagierte auf die alltägliche Art ähnlicher Bildentehrung empfindlich (›Script. Histor. Aug., vita Carac.‹ 5, 7). Vgl. dazu auch ein kaiserzeitliches Relief in Aquileia (G. Brusin: ›Kleiner Führer‹. Padua 1961, Abb. 62): Zeus schleudert seinen Blitz gegen einen solchen Tempelschänder.

[28] Daß das Caracalla-Bild nur aus Versehen zerstört wurde, in Wirklichkeit aber Geta gemeint war, wie H. Blanck: ›Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern‹. Diss. Köln 1963, S. 112, 2., annimmt, scheint mir schon wegen des erkennbaren Altersunterschiedes unwahrscheinlich.

[20] P. Benoit – J. Schwartz: ›Etudes de Papyrologie‹, 7, 1945, S. 17 ff. und besonders S. 22 f. [Hinweis von Prof. Th. Pekáry].

[30] G. Downey: ›Ancient Antioch‹. Princeton 1963, S. 189. Weiteres Material gerade zu spätantiken Bilderzerstörungen bei Th. Pekáry: ›Der römische Bilderstreit‹. In: ›Frühmittelalterliche Studien‹ 3, 1969, S. 13 ff. Vgl. auch H. P. Kohns: ›Versorgungskrisen und Hungerrevolten im spätantiken Rom‹. Bonn 1961, S. 93, S. 146 und S. 154.

[31] W. Deonna: ›L'image incomplete ou mutilé‹. In: ›Revue des Etudes Anciennes‹, 32, 1930, S. 321 ff.; W. Brückner: ›Bildnis und Brauch. Studien zur Bildnisfunktion der effigies‹. Berlin 1966.

[32] Platon hat als erster – ganz im Geiste seiner reaktionären Staatstheorien – konsequent und planmäßig Bücherverbrennungen durchführen wollen, allein äußere Umstände sollen ihn davon abgehalten haben: die Schriften seiner Opfer und Gegner seien schon zu weit verbreitet gewesen (Aristoxenos von Tarent frg. 83; vgl. D. Metzler, a. a. O., S. 288, 5).

[33] Julian, ›Epist. frag.‹ 293 C (ed. Bidez – Cumont).

[34] Kritias 88 B 25 (Sisyphos). Cicero De nat. deor. I 27, 77.

[35] C. Aldred: ›Echnaton‹. Berg.-Gladbach 1968; J. Assmann: ›Die Häresie des Echnaton: Aspekte der Amarna-Religion‹. In: ›Saeculum‹ 23, 1972, S. 109 ff.

[36] C. Aldred, a. a. O., S. 208 f., S. 212 ff.; E. Hornung: ›Der Eine und die Vielen‹. Darmstadt 1971, S. 245 f.

[37] M. Sandman: ›Texts from the time of Akhenaten‹, Biblioth. Aegypt. VIII, 1938, Nr. 11, 7: »Die Bildhauer kennen ihn (Aton) nicht«. Vgl. J. Assmann, a. a. O., S. 118.

[38] W. Helck – E. Otto: ›Kleines Wörterbuch der Ägyptologie‹. Wiesbaden 1970, S. 52.

[39] E. Hornung, a. a. O., S. 246 und Weynants-Ronday: ›Les statues vivants‹, 1926 (zitiert nach W. Deonna, a. a. O., S. 329).

[40] W. Wolf, a. a. O., S. 151 und S. 154. Vor einer schematisierenden Anwendung des Monotheismus-Begriffes warnt E. Hornung, a. a. O., S. 247 f. Zur Sonderstellung Atons ebda. S. 240 ff. und besonders S. 245.

[41] C. Aldred, a. a. O., S. 93 f., Taf. 45 f.

[42] E. Otto: ›Ägypten‹. Stuttgart [4]1966, S. 165.

[43] G. Fohrer, in: ›Biblisch-Historisches Handwörterbuch‹. Göttingen 1962 sv. ›Götzendienst‹, Sp. 603.

[44] S. Mowinckel, in: ›Acta Orientalia‹ [Leiden] 8, 1930, S. 257 ff. In: 2. Mos. 34, 17 werden nur die gegossenen Statuen – also wohl anthropomorphe Bilder – verboten. Von anderen Idol-Formen ist nicht die Rede.

[45] S. Mowinckel, a. a. O.

[46] E. Meyer: ›Der Papyrusfund von Elephantine‹. Leipzig 1912, S. 50 und S. 57.

[47] E. Meyer, a. a. O., S. 63.

[48] O. Eißfeld, in: ›Zeitschrift für Alttest. Wissenschaft‹ 17, 1940, S. 199 ff., bes. S. 214. – Die hellenistische Legende der Haggadah macht schließlich die Zerstörung der Idole seines Vaters Tharah-Terach zu einem Hauptereignis im Leben des Erzvaters Abraham –oft dargestellt in jüdischer Buchmalerei, vgl. z. B. ›Monumenta Judaica‹, [Katalog], Köln 1963, D 56.

[49] 2. Mos. 32, 20–28.

[50] Demokrit 68 B 142.

[51] W. Wolf, a. a. O., S. 149 f. »Name« bedeutet im Ägyptischen »Leben machen«.

[52] Hosea 8, 4.

[53] Jer. 36, 1–32 bes. 23 – Zur Bücherverbrennung im Altertum allgemein: W. Speyer, in: ›Jahrbuch für Antike und Christentum‹, 13, 1970, S. 123 ff.

[54] M. Noth: ›Geschichte Israels‹. Göttingen [5]1963, S. 223 ff.; Jeremia 2, 25–27.

[55] S. Mowinckel, E. Meyer, O. Eißfeld, a. a. O.

[56] Z. B. 1. Könige 15, 13; 2. Kön. 21, 7; 2. Kön. 23, 6 ff. Die unrechtmäßige Anwesenheit der Bundeslade in einem fremden Tempel vermag sogar die fremden Götzen zu zerstören (1. Sam. 5–6) – dargestellt mit zerbrochenen Statuten auf einem Fresko der Synagoge von Dura Europos (245–256 n. Chr. R. Ghirshman: ›Parther und Sassaniden‹. München 1962, S. 287, Abb. 367). – Zur Haltung der hellenistisch beeinflußten Judenschaft gegenüber bildlichen Darstellungen: C. H. Kraeling: ›Excavations at Dura Europos, Final Report‹, VIII 1, ›The Synagoge‹. New Haven 1956, 340 ff.

[57] Quran, 112. Sure.

[58] Ibn al Kalbī: ›Kitāb al-aṣnām‹ ed. R. Klinke-Rosenberger. Leipzig 1941, S. 42, S. 46, S. 50 und S. 63. Viermal werden danach Idole von Muhammads Beauftragten, einmal von ihm selbst zerstört. Unter ihnen sind vier Baityloi bzw. Naturmale und eine steinerne Gewandstatue genannt. – Zum islamischen Bilderverbot siehe unten Anm. 129.

[59] Abgebildet auf persischen Miniaturen des späten 16. Jh.: T. W. Arnold: ›Painting in Islam‹ (1926). New York 1965; Taf. XXI a; ›Museum für Islamische Kunst‹. Berlin, Katalog 1971, Nr. 15, Abb. 2. Die Bilder zeigen Ali auf den Schultern Muhammads, beide im Flammennimbus, wie er die goldenen Statuen von der Ka'ba herabnimmt. – Vgl. auch T. W. Arnold, a. a. O., Taf. XIX b.

[60] Y. Friedmann: ›The temple of Multān. A note on early Muslim attitudes to idolatry‹. In: ›Israel Oriental Studies‹ 2, 1972, S. 176 ff. mit reichen Literaturangaben zur juristischen und fiskalischen Behandlung der bilderverehrenden Untertanen in den verschiedenen muslimischen Rechtsschulen.

[61] Allgemein zur Religionspolitik der Achämeniden: J. Duchesne-Guillemin: Persica 3, 1967/68, S. 1 ff. Vgl. z. B. den Gadates-Brief Dareios' I. aus Magnesia im Louvre: W. Brandenstein – M. Mayrhofer: ›Handbuch des Altpersischen‹. Wiesbaden 1964, S. 91 ff. Tendenziös dürfte Aischylos' Behauptung sein, die Perser hätten die Tempel, Kultbilder, Altäre und Grabmäler der Griechen aus religiösen Gründen zerstört (Perser 809 ff.), was im übrigen höchstens eine Vergeltungsmaßnahme für die vorangegangene Zerstörung des Kybeletempels in Sardes durch die Athener bedeuten könnte (Herodot V, 102).

[62] Esra 1. 6, 4–5 und 6, 12–26.

[63] F. Altheim – R. Stiehl: ›Die aramäische Sprache unter den Achämeniden‹. Frankfurt 1963, S. 93 ff. über die soziale Bedeutung Gaumata.

[64] Zur Wahrheitsliebe des Darius, die griechische und persische Quellen preisen, vgl. Herodot III, 72.

[65] Herodot III, 29 und 37. Siehe auch unten Anm. 95.

[66] F. K. Kienitz: ›Die politische Geschichte Ägyptens vom 7. bis zum 4. Jahrhundert‹. Berlin 1953, S. 59 f. und S. 108. Zerstörung des Jahwe-Tempels in Elephantine zur Zeit der Perser durch Chnum-Priester: Kienitz, a. a. O., S. 74.

[67] Statue des Udjahoresnet mit Inschrift im Vatikan: G. Botti – P. Romanelli: ›Le sculture del Museo Gregoriano Egizio‹. Rom 1951, S. 32 ff., Nr. 40; E. Bresciani, in: H. Bengtson: ›Griechen und Perser‹. Fischer Weltgeschichte 5. Frankfurt 1965, S. 312 ff.

[68] F. K. Kienitz, a. a. O., S. 58; E. Drioton – J. Vandier: ›L'Egypte‹. Paris 1962, S. 624.

[69] E. Lüddeckens, in: ›Mitt. des deutsch. Archäolog. Inst. Kairo‹, 27, 1971, S. 203 und S. 205, Anm. h.

[70] L. Habachi, in: ›Festschrift für A. S. Atyia‹. Leiden 1972, S. 192 ff.

[71] Persepolis-Inschrift. W. Brandenstein – M. Mayrhofer, a. a. O., S. 8 und S. 88 f.

[72] M. L. Chaumont: ›L'inscription de Kartir‹. In: ›Journal Asiatique‹, 248, 1960, S. 339 ff.

[73] Ebenda S. 347, Zeile 10, mit Kommentar S. 358 f.; Karter zerstört auch die Bilder des alten iranischen Anahita-Kultes, so daß es in der Tat nur noch Feuerheiligtümer für Ohrmazd gibt, die er in großer Zahl errichtet zu haben sich rühmt. – Gegen die Buddhisten wandte sich schon 184 v. Chr. ein theologisch und politisch motivierter Bildersturm in Indien (B. C. Law, in: ›East and West‹, 19, 1969, S. 407), gegen die Manichäer geht der frühe Islam ständig so vor – z. B. um 820 und 923 in Basra (B. Spuler: ›Iran in frühislamischer Zeit‹. Wiesbaden 1962, S. 208, Anm. 6).

[74] J. Labourt: ›Le christianisme dans l'empire perse‹. Paris 1904, S. 105 f.; Theodoret, ›Hist. eccles.‹, V 39.

[75] W. Nestle: ›Vom Mythos zum Logos‹. Stuttgart ²1942, S. 99 und S. 142.

[76] Siehe unten S. 27.

[77] W. Nestle, a. a. O., S. 88 ff. und S. 98 ff.; W. Fahr: ›Theous Nomizein. Zum Problem der Anfänge des Atheismus bei den Griechen‹ = ›Spudasmata‹ 26. Hildesheim 1969, S. 18 ff.

[78] Clemens von Alexandrien: ›Stromateis‹, Buch V. Die beste Übersicht über die verstreuten Quellen bietet die eingehende Darstellung von J. Geffcken: ›Der Bilderstreit im heidnischen Altertum‹. In: ›Archiv für Religionswiss.‹ 19, 1916 bis 1919, S. 286 ff.

[79] Clemens: ›Strom.‹, V § 75, 1 = frg. 968.

[80] Clemens: ›Strom.‹, V § 113, 1 = frg. 1025.

[81] Clemens: ›Strom.‹, V § 111, 1. Heraklit 22 B 5, B 15, B 17. Vgl. Xenophon, ›Memorabilia‹, I 1, 11 ff. und Platon, ›Phaidros‹, 229 c über Sokrates' gegenteilige Haltung.

[82] Thukydides VI 27, 2 und 28, 2. Vgl. D. Macdowell: ›Andocides on the Mysteries‹. Oxford 1962, S. 192. G. A. Lehmann weist mich auf einen »römischen Alkibiades« (Mommsen) hin: Sextus Titius, radikaler Popular und Volkstribun, 99 v. Chr., soll laut Cicero (De orat. II 253) nachts die Götterbilder an den Straßen umgestürzt haben. Falls der Vorwurf keine verleumderische Erfindung ist, kann das Motiv dieses Radikaldemokraten wohl nur bewußte Herausforderung der Staatsmacht gewesen sein.

[83] Epicharm frg. 131. W. Nestle, a. a. O., S. 122 mit Anm. 76. Auf plebejischer Stufe wiederholt die äsopische Fabel die Kritik am handgefertigten Götterbild (Fabel 284 ed. Hausrath, A. Bronnen: ›Aisopos‹. Berlin 1969, S. 296) – vgl. auch Deuterojesaja 44, 16 f.

[84] W. Nestle, a. a. O., S. 417.

[85] Juvenal, ›Sat.‹, 10, 56 ff.

[86] RE Suppl. XII, Sp. 1666 sv. Ephesos (W. Alzinger). Ch. Picard, in: ›Comptes Rendus Acad. Inscr. Bell. Lettr.‹, 1956, S. 81 ff.

[87] Plinius: ›Nat. Historia‹ 34, 81. – Falls es möglicherweise religiöse Gründe waren, die Apollodor zur Zerstörung seiner Bilder führten, wäre an eine – unter anderen geistigen Verhältnissen entstandene – Parallele zu denken: Ein vatikanisches Fresko des 16. Jahrhunderts zeigt, wie unter dem Eindruck der bilderfeindlichen Schriften Gregors des Großen ein antiker Bildhauer eigenhändig seine Werke zerstört. T. Buddensieg, in: ›Journ. Warb. Court.‹, 28, 1965, S. 64, Taf. 6 a, 7 a.

[88] E. Derenne: ›Les proces d'impiete‹. Lüttich 1930.

[89] B. Snell: ›Die Entdeckung des Geistes‹. Hamburg [3]1955, S. 45.

[90] Cicero: ›De nat. deorum‹, II 8, 19 und 10, 25. Vgl. Platon, ›Apologia‹, 19 B, 24 B.

[91] K. Majewski: ›Les images de culte dans l'antiquité‹. In: ›Festschrift für M. Renard‹, (Latomus). Brüssel 1969, II, S. 478 ff.

[92] M. P. Nilsson: ›Geschichte der griechischen Religion‹, I. München [2]1955, S. 208.

[93] J. Fink, in: ›Antike und Abendland‹ II, 1962, S. 45 ff. bes. S. 49 ff.

[94] Euhemeros bei Diodor V 46, 7. E. Rohde: ›Der griechische Roman‹. Leipzig [3]1914, S. 238. Zeus in Gestalt einer Säule verehrt auf einer Amphora des 4. Jahrhunderts v. Chr. aus Ruvo (Roscher: ›Mytholog. Lexikon‹, sv. ›Oinomaos‹ Sp. 775 – ›Archäol. Ztg.‹, 1853, Taf. 54, 1). – Ob Euhemeros für seine Utopie auf Panchaia-Ceylon indische Vorbilder gekannt hat, bleibe dahingestellt. Doch ist bemerkenswert, daß in den überaus bilderreichen indischen Tempeln die eigentlichen Kultobjekte anikonische Male gewesen zu sein scheinen (darüber demnächst G. Gropp, Orient. Sem. Hamburg).

[95] Herodot I 131. Vgl. auch IV 59 und 62 sowie II 172.

[96] V. Zinserling: ›Das attische Grabluxusgesetz des frühen 5. Jahrhunderts‹. In: ›Kunst und Politik in der Antike‹, ›Wiss. Zeitschr. Univ. Jena‹, 14, 1965, S. 29 ff. mit älterer Literatur.

[97] D. Metzler, a. a. O., S. 361 f.

[98] A. Zimmern: ›The Greek Commonwealth‹. Oxford [5]1961, S. 131. Ps.-Xenophon I 10.

[99] Thukydides II 40, I.

[100] Plutarch: ›Perikles‹ 12, 2.

[101] Aristoteles: ›Politik‹, 1313 b 21 ff. 1314 b 37 f. 1321 a 35 ff. W. Müller: ›Bemerk. zur Stellung der bildenden Kunst in der griechischen Staatstheorie‹. In: ›Wiss. Ztschr.‹. Jena 14, 1965, S. 60.

[102] H. Jucker: ›Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen‹. Frankfurt 1950, S. 87 ff. Typisch ist Ciceros Understatement in Kunstfragen: »Nos, qui rudes harum rerum sumus« (2. Verr. II 35 § 87). Vgl. auch Sallust, ›Catilina‹, 11, 6: Freude an Kunstwerken ist unrömische Verweichlichung.

[103] Verurteilung der modernen, klassischen Kunst durch Aischylos (Porphyrios, ›De abstin.‹ 2, 18 e) aus religiösen Gründen. Musik sei eines ernsthaften Staatsmannes unwürdig (Plutarch, ›Kimon‹ 9, 1) – mit ähnlicher Begründung tadelt Cicero Verres Beschäftigung mit Kunst (H. Jucker, a. a. O., S. 93, 4).

[104] K. Latte: ›Römische Religionsgeschichte‹, S. 270 ff. und S. 282 f. mit Hinweis

auf die sozialen Implikationen dieser Kultverbote, S. 282, Anm. 4: 50 v. Chr. mußte ein Konsul selbst den ersten Hieb zur Zerstörung tun, weil die Arbeiter sich weigerten« (Valerius Max. I 3, 4).

105 M. P. Nilsson: ›Geschichte der griechischen Religion‹ II. München ²1961, S. 338, S. 355 und S. 357.

106 Die Literatur zu diesem Fragenkomplex ist – schon in der Antike – sehr reich. Einen bequemen Überblick und ausführliche Bibliographien bieten die Artikel »Bild« in den Reallexika für Antike und Christentum bzw. der byzantinischen Kunst.

107 Th. Klauser: ›Die Äußerungen der Alten Kirche zur Kunst‹. In: ›Atti VI. Congresso Arch. Christ. 1962‹. Rom 1965, S. 224 f., (Frdl. Hinweis von F. Molinski). 427 antike Statuen in der älteren Sophien-Kirche: F. Gregorovius: ›Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter‹. Stuttgart ²1889 I, S. 27. – Vgl. auch C. Mango, in: ›Dumb. Oaks Papers‹, 17, 1963, S. 53 ff.

108 K. Majewski: ›L'iconophobie et la destruction des temples, des statues des dieux et des monuments des souverains dans le monde greco-romain‹. In: ›Archeologia‹. (Warschau) 16, 1965, S. 63 ff. und besonders S. 83.

109 G. Rodenwald, in: ›Archäol. Anzeiger‹ 1933, S. 401 ff.; F. Brommer: ›Die Metopen des Parthenon‹. Mainz 1967, S. 60.

110 Apostelgesch. 19, 23 ff.

111 E. von Lasaulx: ›Der Untergang des Hellenismus und die Einbeziehung seiner Tempelgüter durch die christlichen Kaiser‹. München 1854, S. 31 f., S. 46, S. 56 und S. 102.

112 Lasaulx, a. a. O., S. 52.

113 Z. B. Firmicus Maternus und Lasaulx, a. a. O., S. 53.

114 Lasaulx, a. a. O., S. 55, S. 108 und S. 139. Da bis 467 immer wieder entsprechende Gesetze nötig waren, scheint die Enteignung der Bilderverehrer nur gegen heftigen Widerstand durchführbar gewesen zu sein. – Es klingt wie Hohn, wenn christliche Kaiser in Alexandrien die Zerstörung von Tempeln mit der Begründung anordnen, daß dadurch die Ursachen von Volksaufständen ausgeräumt werden sollen – Volksaufstände, die erst durch den Bildersturm der durch ihren Bischof fanatisierten Christen hervorgerufen worden waren. Lasaulx, a. a. O., S. 103.

115 K. Majewski, a. a. O., S. 64, Abb. 1.

116 Auch unter den Nicht-Christen gibt es eine – wenn auch schwache – Tendenz gegen den Kaiserkult und seine Bilderverehrung: F. Taeger, in: ›Archiv für Religionswiss.‹, 32, 1935, S. 282 ff.

117 Daniel 9, 1–28.

118 J. Fink: ›Les grandes thèmes de l'iconographie chrétienne des premiers siècles‹. Brügge 1966, S. 42 f., Abb. 19 und 20. Im Selbstverständnis der Christen hat die Bilderfeindlichkeit auch den Sinn, Ausdruck ihrer Exklusivität zu sein (Eusebius: ›Ep. ad Constant.‹, Th. Klauser, a. a. O.: »Ist denn nicht allgemein bekannt, daß nur uns verboten ist, derartiges herzustellen?«).

119 Markus 14, 58. (Frdl. Hinweis von Prof. J. Fink). Vgl. Euripides frg. 968: »Wie könnte ein von Menschen gemachter Tempel einen Gott fassen!«

120 ›Reallexika‹ sv. Acheiropoietos. Der schon im Alten Testament (Hosea 8, 6)

gegen die Götterbilder erhobene Vorwurf, sie seien von Menschen gemacht und deswegen göttlicher Kräfte nicht teilhaftig, geht am Wesen der altorientalischen und antiken Kultbild-Vorstellung vorbei. Denn erst nach umständlichen Ritualen (z. B. »Mundöffnung« in Ägypten, vgl. auch Proklos, in Timaeum III 155, 8 für die Spätantike) nehmen die materiellen Statuen göttliche Kräfte an (S. Morenz: ›Ägyptische Religion‹. Stuttgart 1960, S. 162 f.; E. Hornung: ›Der Eine und die Vielen‹, S. 125 ff. und S. 132 f. über die Gottwerdung des Pharao im Ritual).

[121] N. G. Garsoian: ›The Paulician Heresy‹. Den Haag–Paris 1967. Die sozialen Hintergründe dieser Bewegung behandelt E. Lipschits, in: ›Vizantiisky Vremennik‹, 5, 1952, S. 49 ff.

[122] Leo III. wurde Sarakēnophrōn genannt. A. Grabar: ›L'iconoclasme byzantin‹. Paris 1957, S. 103.

[123] N. G. Garsoian, a. a. O., S. 200 ff. Al-Nadim, ›Fihrist‹, IX 1 (ed. Dodge 1970, 789) berichtet, daß die Manichäer Götzenbilder (al-asnām) zerstörten, doch bezieht sich das – genau wie das Edikt des Khalifen ʿUmar II. von 720 – auf die Zerstörung fremder Kultbilder.

[124] Eusebius, Ep. ad Const. (Patr. Graec. 20, 1548 D) – mag vielleicht auch polemisch überinterpretiert sein. Zur katechetischen Funktion von Bildern besonders in den Sekten: G. Widengren: ›Mani und der Manichäismus‹. Stuttgart 1961, S. 108. Das gleiche Phänomen bei den Hussiten: Z. Drobná: ›Der Jenaer Kodex‹. Prag 1970, S. 45 – J. Hus fürchtet, daß während seiner Abwesenheit die didaktisch-antithetischen Bilder der Bethlehems-Kapelle von den katholischen Prälaten zerstört werden könnten.

[125] G. Widengren, a. a. O., S. 108 ff.

[126] A. A. Vasiliev, in: ›Dumb. Oaks Pap.‹, 9/10, 1956, S. 23 ff. A. Grabar, a. a. O., S. 103 ff.

[127] Philoxenos (Xenaias von Mabbug) verbietet 488 in seiner Diözese Hierapolis in Syrien die Heiligenbilder. Pamphlet des Epiphanios von Salamis gegen die Bilderverehrung um 393.

[128] A. Grabar, a. a. O., S. 109 argumentiert: Da Johannes von Damaskus, christlicher Untertan des Khalifen und erbitterter Gegner der Ikonoklasten, keine muslimischen Bilderstürme erwähnt, dürften sie auch für Byzanz ohne Bedeutung gewesen sein.

[129] R. Paret: ›Textbelege zum islamischen Bilderverbot‹. In: ›Festschrift für H. Schrade‹. Stuttgart 1960, S. 36 ff. und ders.: ›Das islamische Bilderverbot und die Schia‹. In: ›Festschrift für W. Caskel‹. Leiden 1968, S. 224 ff.; M. S. Ipsiroglu: ›Das Bild im Islam‹. München 1971. Grundsätzlich darf man wohl behaupten, daß im Islam – besonders in seiner Frühzeit – die bildliche Darstellung eng mit der imperialen Repräsentation verbunden ist – genau wie in Byzanz, wo die ikonoklastischen Kaiser die profane Hofkunst durchaus fördern.

[130] G. Ostrogorsky: ›Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites‹. Breslau 1929. Weitere Literatur in den Reallexika sv. Bild.

[131] G. Ostrogorsky: ›Geschichte des byzantinischen Staates‹. München 1963, S. 123 ff.

[132] G. Ostrogorsky, a. a. O., S. 145.

[133] K. Schwarzlose: ›Der Bilderstreit. Ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit‹. Gotha 1890.

[134] N. G. Garsoian, a. a. O., S. 126, Anm. 50. Wie weit die Paulikianer über ihre östlichen Gruppen in Armenien Kontakte zu den Bauernaufständen (Khurramiten u. a.) des 8. Jahrhunderts im nördlichen Iran (G. H. Sadighi: ›Les mouvements religieux Iraniens au 2e et au 3e siècle de l'hégire‹, Thèse Fac. Lettres. Paris 1938) gehabt haben, wäre noch zu erforschen.

[135] Gegen K. Majewski (›Archeologia‹, 16, 1965, S. 82 f.), der im anikonischen Kult eine Zuflucht der Massen vor der ikonischen Propaganda ihrer Unterdrücker sieht. Die monotheistischen Bewegungen – mit der bedeutenden Ausnahme der prophetischen Aufrufe des AT – und die Verachtung der bilderfeindlichen griechischen Philosophen für den Bilderkult des Pöbels zeigen das Gegenteil. Rein formal sind theologisch motivierte Bilderstürme – wie Maschinenstürme (Luddisten) übrigens auch –reaktionär. Denn sie rufen stets den alten (»unverdorbenen«) Zustand herbei. Ihre historische Grenze liegt darin, daß sie die ästhetischen bzw. materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft, da sie sich in den Händen ihrer Unterdrücker befinden, zerstören, statt Besitz von ihnen zu ergreifen.

[136] Der Herrscher als Bewahrer und Schützer der Kunst – dargestellt in zwei Bildern der Gegenreformation im Vatikan: Alexander und Augustus retten die Ilias bzw. die Äneis (T. Buddensieg, in: ›Journ. Warb. Court.‹, 28, 1965, S. 64 f., Taf. 7 b, c). Antike Beispiele: Musenhöfe der Tyrannen (D. Metzler, a. a. O., S. 50), Aristoteles: Siehe oben Anm. 101. Islam: Moghulkaiser und Safeviden-Schahs (T. W. Arnold: ›Painting in Islam‹, 140 ff.).

[137] Verurteilung der christlichen Bilderstürme gegen die antike Kunst seit dem 14. Jahrhundert und deren Freisprechung vom Vorwurf des Vandalismus in der Gegenreformation (T. Buddensieg, a. a. O., S. 50 und S. 57).

[138] Libanios: ›30. Oratio pro templis‹ 22. Th. Pekáry, in: ›Antiquitas‹ 4, 7, 1970, S. 152. Die Wertschätzung des Kunstwerkes im Bildersturm äußert sich auch in einer anderen, spezifisch »bürgerlichen« Form, nämlich in der Privatisierung von Kunstbesitz: Nach der Schließung des Zeustempels von Olympia (384) wandert die Zeus-Statue des Phidias in den Palast des konstantinopolitanischen Magnaten Lausos, der aus den der Ächtung anheimgefallenen heidnischen Kultbildern eine private Kunstsammlung anlegt (Lasaulx, a. a. O., S. 110).

[139] Pausanias X 35, 2–3 – von Ed. Meyer: ›Geschichte des Altertums‹, IV 1, S. 350, 1 nicht berücksichtigt. Vgl. Herodot V 77, 3.

[140] Civero, ›2. Verr.‹, II 65 § 160.

Horst Bredekamp: Renaissancekultur als »Hölle«: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten [S. 41–64]

Neben der Zusammenarbeit mit den am vorliegenden Band beteiligten Autoren halfen mir Giselle Burgfeld, Jürgen Fredel, Franz Verspohl, Marburg, und Katrin Tarnow, Berlin.

[1] J. W. v. Goethe: ›Leben des Benvenuto Cellini‹. Hamburg 1957, S. 321 (Erstausgabe 1803).

[2] Vgl. etwa G. Portogliotti: ›Un grande monomane Fra Gir. Savonarola‹. Turin 1902.

[3] F. Spunda: ›Geschichte der Medici‹. München 1944, S. 117.

[4] F. Merzbacher: ›Die Staatslehre des Dominikaners Girolamo Savonarola‹. In: ›Staat und Gesellschaft‹. Festgabe für G. Küchenhof. Göttingen 1967, S. 100.

[5] Die weltanschauliche Gebundenheit der jeweiligen Urteile über Savonarola liegt auf der Hand: Direkt nach dem Tod Savonarolas setzen oligarchisch gesteuerte Aktivitäten gegen ihn ein, um auch sein Andenken in der Bevölkerung wenn nicht zu eliminieren, dann doch zu vergiften. Vgl. J. Schnitzer: ›Savonarola, ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance‹. 2 Bde. München 1924, Bd. 2, S. 939–957. Sie ziehen sofort eine Reihe von Gegenstimmen aus dem Kreis der Savonarola-Anhänger nach sich. Während Papst Julius II. den Nachfolgern Savonarolas wohlwollend gegenübersteht, inszeniert der Medici-Papst Leo X. eine neue Verfolgungswelle, ohne damit den Einfluß der weiterhin in ganz Italien auftretenden Bußprediger (z. T. aus der direkten Umgebung Savonarolas) einschränken zu können. Sie hatten sich verdächtig gemacht, gegen das 1512 mit Hilfe ausländischer Truppen restaurierte Regime der Medici Aufwiegelei zu betreiben, im Namen des Vermächtnisses Savonarolas. Wie berechtigt dieser Verdacht war, beweisen die Jahre der erneuten Vertreibung der Medici aus Florenz (1527–1530), in denen »die mittlere und bürgerliche Schicht wieder zur Herrschaft gelangt war«. Vgl. R. v. Albertini: ›Das florentiner Staatsbewußtsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat.‹ Bern 1955, S. 138 f.; wiederum unter ausdrücklicher Berufung auf Savonarola. Nach der endgültigen Niederschlagung der Republik setzt erneut eine Verfemung Savonarolas ein, die sich immer dann zu steigern beginnt, wenn innerhalb der Kirche Reformen zur Diskussion stehen. Insbesondere die Jesuiten werden »ewig Gegner des Frate«. Vgl. J. Schnitzer, a. a. O., S. 873; zu ihrem Leitgedanken des unbedingten Gehorsams gegenüber dem Papst steht Savonarolas Kampf gegen die päpstliche Autorität in unerträglichem Widerspruch. Da die Befürworter der konziliaren Idee dagegen eine Reihe von Rehabilitierungsversuchen unternehmen und die Volksverehrung andauert, reißen theologische und politische Diskussionen um Savonarola während des gesamten 16. Jahrhunderts nicht ab. Vgl. Albertini, a. a. O.; D. Cantimori: ›Italienische Häretiker der Spätrenaissance‹. Basel 1949; Schnitzer, a. a. O., S. 890. Mit Clemens VIII. gelangt 1592 ein Anhänger Savonarolas auf den Papstthron; Versuche, ihn heilig zu sprechen, scheitern jedoch am Einfluß der Jesuiten. Während im frühen 16. Jahrhundert den Nachfolgern Savonarolas »das Auftreten Luthers von Anfang an als eine Bestätigung ihrer Hoffnungen erschienen war«, – Cantimori, a. a. O., S. 19 – sichern sich die Protestanten u. a. mit dem Hinweis auf die Tradition ihrer Forderungen bei Savonarola historisch ab; Luther bezeichnet ihn 1523 als »reines und schönes Exempel [...] der evangelischen Lehre und der christlichen Frömmigkeit«. M. Luther: ›Vorrede zur Auslegung des Psalms 50 durch Savonarola‹. In: Dr. Martin Luthers ›Gesammelte Werke‹. Kritische Gesamtausgabe. Weimar 1891, Bd. 12, S. 245 ff.

Erneute Bedeutung erhält Savonarola im Erkenntnisinteresse der Aufklärungsphilosophie, die in ihrer Ablehnung jeglicher Religion als eines psychischen Machtinstruments gerade die extremen religiösen Erregungszustände unter Savonarola als Volksbetrug durch einen herrschaftsusurpierenden Priesters sehen mußte. Bezeichnenderweise wird gerade die Verbindung von Religion und Politik als »beständige Ursache von Blindheit und Schrecken« aufgedeckt – Holbach: ›Systeme de la nature‹. Paris 1820; bei K. Lenk: ›Ideologie‹. Neuwied/Berlin 1964, S. 22 –; eine theologisch-politische Konstellation, die bei Savonarola besonders deutlich gegeben ist und es z. B. Bayle unvermeidlich erscheinen läßt, »daß er [Savonarola] sich durch schlechte Streiche und Meutereien erhalten muß, welche gemeiniglich auf Empörung des Pöbels, Plünderungen, Niedermetzelungen, Achtserklärung oder übereilte [...] Todesurteile hinauslaufen«. P. Bayle: ›Dictionnaire historique‹. Rotterdam 1720, Bd. 4, S. 3058 ff.; deutsch: ›Historisches und kritisches Wörterbuch‹. Leipzig 1744, Bd. 4, S. 155. Eine Savonarola-Renaissance begleitet die Entwicklung nationalen und republikanischen Bewußtseins in Italien; man erinnert sich seiner antiklerikal-bürgerlichen Tradition. Diese ist den Herrschenden noch im 19. Jahrhundert derart suspekt, daß eine eher unpolemische Behandlung des Stoffes zur Ausweisung eines Savonarola-Forschers führt. Marchese, Veröffentlichung im Archivio Storico Italiano. 1857 [eingezogen]. Der »republikanische Frate« wird zum »italienischen Nationalhelden«, zum »Herold jeder religiösen und bürgerlichen Tugend«; Schnitzer, a. a. O., S. 966. Im Deutschland des 19. Jahrhunderts verbinden sich in den literarischen und wissenschaftlichen Publikationen romantische Sehnsucht und bürgerlicher Freiheitskampf; der »großartige Schwärmer« – M. Brie: ›Savonarola in der deutschen Dichtung‹. Diss. Breslau 1903, S. 38 – wird auch »Vorläufer einer großen Freiheitsbewegung, die einst den Vatikan und die Throne Europas hinwegschwemmen wird«; V. Auffenberg, nach Brie, a. a. O., S. 46. Eine positivistische Savonarola-Forschung erschließt eine Fülle neuer Quellen – F. T. Perrens, ›Hieronymus Savonarola‹, dt. Braunschweig 1858; P. Villari: ›La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempo‹. Florenz 1859/61, 2 Bde; L. v. Ranke: ›Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514‹. Leipzig 1874 –, während die Verurteilung Savonarolas von streng katholischer Seite durch Ludwig Pastors Papstgeschichte fortgesetzt wird – Bd. VIII –, in dem die Auflehnung gegen den Papst als groteske Hybris erscheint. Im Gegensatz zu Pastor bezeichnet Schnitzer 1931 gerade Savonarolas Auftreten gegen ein illegitimes Oberhaupt als »sein höchstes Verdienst und strahlendsten Ruhm«; a. a. O., S. 992. Horkheimers Analyse frühbürgerlicher Revolutionen ist geprägt durch die Auseinandersetzung mit dem Faschismus. Er versucht nachzuweisen, daß bürgerliche Revolutionen neben dem befreienden Kampf gegen den Feudalismus immer auch erneute Klassenherrschaft entwickeln, daß auch »Savonarola [...] in dem von ihm entfesselten Aufstand [...] bürgerliche Forderungen [vertrat], die ihn zu den Massen in ein widerspruchsvolles Verhältnis brachten«; M. Horkheimer: ›Egoismus und Freiheitsbewegung‹. In: ›Traditionelle und kritische Theorie‹. Frankfurt 1970. S. 95 ff.; [Neuauflage] S. 116. Mit untrüglichem Instinkt wurden die antihierarchischen, republikanischen Mo-

mente bei Savonarola aus der Blickrichtung faschistischer Geschichtsschreibung erkannt und gebrandmarkt: Unter den Medici »war es bloß eine Frage des Takts, das Volk davon zu überzeugen, daß es in seinem Interesse lag, autoritär gelenkt zu werden«; Wirtschaft und Staat brachen nach der Vertreibung der Medici zusammen, »weil jetzt eine ordnungsgebietende Hand fehlte [. . .] Florenz war auch geistig reif zum Zusammenbruch. Und dieser ließ nicht lange auf sich warten. Er ist mit dem Namen Savonarola verknüpft«; Spunda, a. a. O., S. 109 ff. Direkt nach dem 2. Weltkrieg wurde insbesondere in Italien wiederum auf die Rolle Savonarolas als »Begründer einer demokratischen Volksrepublik« hingewiesen in bewußter Abgrenzung gegenüber dem Vergangenen – D. Carabellese: ›Savonarola fondatore della democrazia popolare republicana‹. Mailand o. J. –, während in den letzten Jahren den traditionellen theologischen und politischen Fragen nachgegangen wurde. Vgl. etwa Merzbacher, a. a. O.

[6] Selbst soziologisch argumentierende Ansätze unterliegen in dieser Hinsicht dem allgemeinen Verdikt; J. Schnitzer: ›Die Flugschriften-Literatur für und wider Girolamo Savonarola‹. In: Festgabe Karl Theodor von Heigel. München 1903, S. 228; R. Romano/A. Tenenti: ›Die Grundlagen der modernen Welt‹. Frankfurt/M 1967, S. 61; L. Kofler: ›Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft‹. Neuwied/Berlin 1966, S. 169 und S. 190; Savonarola ist hier ein »rückwärtsgewandter«, mittelalterlicher Fanatiker.

[7] Arti maggiori: Richter, Kaufleute der Calimala, Wechsler, Kaufleute und Produzenten in der Wollverarbeitung, Kaufleute am Marientor, Ärzte und Kurzwarenhändler, Pelzhändler. Sie sind erstmals 1193 nachzuweisen – R. Davidsohn: ›Geschichte von Florenz‹. 4 Bde., 1896–1927, Bd. 1, S. 601 – und werden in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts zu einer festen Organisation.

[8] Arti mezzani: Fleischer, Schuhmacher, Schmiede, Steinmetze und Zimmerleute, Althändler. Ab 1282 an der Stadtregierung beteiligt.

[9] Arti minori: Weinhändler, Gastwirte, Salz-, Öl- und Käsehändler, Gerber, Schlosser, Waffenschmiede, Lederer, Grobzimmerer und Bäcker. Ab 1293, in den ordinamenti di giustizia.

[10] Sie reicht vom Manager mit der Möglichkeit zu eigener Kapitalbildung über Färber und Tuchsteller sowie Fertigsteller und Appreteure, die noch im Besitz eigener Produktionsmittel sind und zur bürgerlichen Mittelschicht tendieren – Vgl. M. B. Becker: ›Florentine Politics and the Diffusion of Heresy in Trecento‹. In: ›Speculum‹, Bd. 34, 1959, S. 65; A. Doren: ›Die florentiner Wollentuchindustrie‹. Stuttgart 1901, S. 453 ff. – bis zu den Spinnern und Webern sowie Wollschlägern und -Kratzern, die an der Schwelle des Existenzminimums zu leben gezwungen sind. Sie machen bisweilen mehr als die Hälfte der florentiner Bevölkerung aus. Obwohl damit alle Bedingungen für eine Klassengesellschaft vorliegen, befinden wir uns auf Grund der Unmöglichkeit, die Klassen bei fließenden Übergängen eindeutig voneinander abzugrenzen, vor terminologischen Schwierigkeiten. Unter Oberklasse oder -Schichten sollen hier die Aristokraten (grandi) und Großbürger (grassi) verstanden werden, unter Mittelklasse oder -Schichten die 5 mittleren und 9 niederen Zünfte und die obersten

Schichten der Lohnarbeiter. Die Mittelklasse werden wir im Zusammenhang mit Savonarola als Kleinbürgertum, die nicht in Zünften organisierten Gewerbe, die Lohnarbeiter und fallweise die niedersten der Zünfte als Unterklassen oder -Schichten bezeichnen.

[11] Vgl. E. Werner: ›Probleme städtischer Volksbewegungen im 14. Jahrhundert – Der Ciompi-Aufstand‹. In: ›Städtische Volksbewegungen im 14. Jahrhundert‹. Berlin 1960, S. 46; F. Engel-Janosi: ›Die soziale Haltung der italienischen Häretiker‹. In: ›Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte‹. Bd. 24, 1931; R. Davidsohn, a. a. O.; Bd. 2.1, S. 300–308.

[12] Ebda., Bd. 3, S. 102 ff.

[13] Vgl. hierzu ausführlich B. Stahl: ›Adel und Volk im florentiner Dugento‹. Köln/Graz 1965.

[14] A. v. Martin: ›Soziologie der Renaissance‹. Frankfurt 1949, S. 160.

[15] 1239 werden die Humiliaten in Florenz aufgenommen – meist Weber, die auf der Basis genossenschaftlich eingesetzten Kapitals »schon eine Art Reaktion gegen die schrankenlose Ausbeutung durch die Übermacht des Kapitals darstellen«. A. Doren: ›Italienische Wirtschaftsgeschichte‹. Jena 1934, S. 504; vgl. auch Davidsohn, a. a. O., Bd. 4.2, S. 70.

[16] L. Kofler, a. a. O., S. 113.

[17] Verbot jeden Streiks bei Todesstrafe, Koalitionsverbot, Festsetzung der Maximallöhne, Verbot auch religiöser Versammlungen außerhalb der Kirche. Vgl. etwa Doren: ›Wirtschaftsgeschichte‹, a. a. O., S. 539.

[18] Davidsohn, a. a. O., Bd. 2.2., S. 288.

[19] Becker, a. a. O., S. 67.

[20] »Es ist immer schwer, das religiöse vom politischen Element zu trennen; in einer Periode, wo beide besonders lebhaft waren, war dies geradezu unmöglich, und die Bruderschaften waren somit auch zu politischen Erneuerungszellen geworden. Ohne sie und die lebhafte Beteiligung der Mehrzahl der männlichen Bevölkerung von Florenz an ihrem Leben im religiös-demokratischen Geiste wäre vielleicht das Milieu und die Gesinnung nicht zustandegekommen, die gegen Ende des Jahrhunderts die Savonarola-Bewegung, diese seltsamste unter allen religiösen und politischen Erscheinungen der italienischen Geschichte, und später den heldenhaften Widerstand von Florenz gegen die Belagerer ermöglichten.« V. R. Giustiniani: ›Alamanno Rinuccini 1426–1499‹. ›Studi Italiani‹, Bd. 5. Köln 1965, S. 109 f.

[21] Breiter ausgeführt in: H. Bredekamp: ›Autonomie und Askese‹, zu dem der vorliegende Text Vorarbeit und Anstoß war. In: ›Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie‹. Frankfurt/M. 1972, S. 95 ff.

[22] Getragen von Reformanhängern innerhalb der Bettelorden. Persönlicher Besitz ist den Mönchen untersagt.

[23] Vgl. Albertini, a. a. O., S. 23.

[24] Vgl. F. Antal: ›Die Florentiner Malerei und ihr sozialer Hintergrund‹. Darmstadt o. J., S. 85; M. Weber: ›Wirtschaft und Gesellschaft‹. Köln/Berlin 1964 (Neuaufl.), S. 348.

[25] Schnitzer, a. a. O., Bd. 2, S. 663; Bd. 1, S. 61 f.

[26] Ebda., Bd. 2, S. 662; K. Hefele: ›Der heilige Bernhard von Siena und die italie-

nische Wanderpredigt in Italien‹. Freiburg 1912, S. 56 ff. In Florenz verhindert Savonarola einen Bürgerkrieg, nachdem die Medici geflüchtet waren.

[27] Schnitzer: ›Flugschriftenliteratur‹, a. a. O., S. 232; für Frankreich: J. Huizinga: ›Herbst des Mittelalters‹. München 1924, S. 4 ff.

[28] Schnitzer: ›Flugschriftenliteratur‹, a. a. O., S. 233.

[29] Schnitzer: ›Savonarola‹, Bd. 2, S. 634 ff.; H. Grimm: ›Das Leben Michelangelos‹, Leipzig o. J., S. 102.

[30] Antal, a. a. O., S. 83; Doren: ›Wollentuchindustrie‹, a. a. O., S. 539 f.

[31] Ebda., S. 464.

[32] Lose zusammenhängender Zirkel florentiner Humanisten im Umkreis der Medici.

[33] Vgl. hierzu Kofler, a. a. O., S. 172; R. v. Albertini, a. a. O., S. 23.

[34] V. Martin, a. a. O., S. 172.

[35] Florenz muß große Teile seiner Industrie auf Seidenverarbeitung umstellen; Doren: ›Wirtschaftsgeschichte‹, a. a. O., S. 472. Die bedeutenden Anfangserfolge können die Nachteile dieser Maßnahmen nicht verdecken: In Krisenzeiten ist die Masse der Bevölkerung mit gewöhnlichen Gebrauchsgütern nur schwer zu versorgen; Florenz wird abhängig vom Import. Autarkiebestrebungen (1458) erweisen sich als ebenso erfolglos wie der Aufbau hoher Schutzzölle 1393, 1458 und 1478, die lediglich den Schmuggel begünstigen. – Doren: ›Wirtschaftsgeschichte‹, a. a. O., S. 472, 679; Doren: ›Wollentuchindustrie‹, a. a. O., S. 245 f., 423 ff. – Auch der Ausbau der Flotte bringt langfristig keine Gesundung.

[36] Er versucht unter anderem, sich aus dem Londoner und Venezianer Geschäft herauszuziehen und unternimmt Schritte, die burgundischen Niederlassungen zu liquidieren (1469). Hierzu und zum Folgenden: R. d. Roover: ›The Rise and the Decline of the Medici Bank‹. Cambridge 1963, S. 358–372.

[37] Ebda., S. 372.

[38] Ebda., S. 370.

[39] F. Schevill: ›The Medici‹. New York 1960 (Neuaufl.), S. 400.

[40] Ebda., S. 397; Schnitzer: ›Savonarola‹, a. a. O., Bd. I, S. 47 ff.

[41] Z. B. im Cento, wo die traditionellen Oppositionsgruppen nach 1481 anwachsen. N. Rubinstein: ›The Government of Florence under the Medici‹. Oxford 1963, S. 206.

[42] Ebda., S. 210.

[43] Albertini, a. a. O., S. 12.

[44] Vgl. A. Chastel: ›Art e humanisme á Florence‹, o. J., S. 341 f.

[45] V. Martin, a. a. O., S. 87; Doren: ›Wirtschaftsgeschichte‹, a. a. O., S. 676.

[46] V. Martin, a. a. O., S. 87; J. Habermas: ›Strukturwandel der Öffentlichkeit‹. Neuwied 1962, S. 24.

[47] G. F. Young: ›Die Medici‹. Coburg 1946, S. 138, sowie G. Biermann: ›Kritische Studien zur Geschichte des Fra Girolamo Savonarola‹. Diss. Rostock, 1901, S. 89.

[48] E. Cassirer: ›Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance‹. Berlin 1927, S. 66. Schon 1487 lassen Äußerungen A. Rinuccinis »die Wendung ahnen, die sich in diesen Jahren in der florentinischen Frömmigkeit zu vollziehen begann und die bald darauf die Predigten Savonarolas ermöglichen

wird«; Giustiniani, a. a. O., S. 261. Zur »Unterströmung« in der Kunst vgl. ansatzweise F. Antal: ›Studien zur Gotik im Quattrocento‹. In: ›Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen‹. Bd. 46, 1925, S. 20, S. 25, und M. Wackernagel: ›Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance‹. Leipzig 1938, S. 117.

[49] Romano/Tenenti, a. a. O., S. 149.

[50] Doren: ›Wirtschaftsgeschichte‹, a. a. O., S. 673 ff.; Doren: ›Wollentuchindustrie‹, a. a. O., S. 441 ff.; V. Martin, a. a. O., S. 52 f.

[51] A. Hauser: ›Sozialgeschichte der Kunst und Literatur‹. München 1953, S. 316.

[52] Wackernagel, a. a. O., S. 118.

[53] Schevill, a. a. O., S. 416.

[54] Ebda.

[55] Vgl. hierzu einen Aspekt (Donatello-David) bei R. Liess: ›Beobachtungen an der Judith-Holefernes-Gruppe des Donatello‹. In: ›Argo. Festschrift Kurdt Badt‹. Köln 1970.

[56] M. Weber, a. a. O., S. 428.

[57] G. Savonarola: ›Auswahl aus seinen Schriften‹. Hrsg. J. Schnitzer, o. O., 1928, S. 1.

[58] K. Marx: ›Die Frühschriften‹. Stuttgart 1968, S. 218.

[59] Nardi, bei Villari, a. a. O., Bd. 1, S. LXXIX.

[60] Savonarola, bei Schnitzer: ›Savonarola‹, a. a. O., Bd. I, S. 93 f.; zum Folgenden S. 103.

[61] G. Savonarola: ›Predigten und Schriften‹. Hrsg. M. Ferrara. dt. Salzburg 1957, S. 155; L. F. Marks: ›La crisi finanziaria a Firenze dal 1494 al 1502‹. In: ›Archivio Storico Italiano‹, Bd. 112, 1954, S. 46.

[62] Savonarola: ›Predigten‹, a. a. O., S. 198; vgl. Doren: ›Wirtschaftsgeschichte‹, a. a. O., S. 478; Albertini, a. a. O., S. 21; Merzbacher, a. a. O., S. 90 f. Noch 1494 versucht Piero Medici kurz vor seiner Flucht – diesmal allerdings vergeblich – in der Vorstadt Arbeitertruppen zu heuern.

[63] M. Horkheimer, a. a. O., S. 117.

[64] Weber, a. a. O., S. 354 f.; Wackernagel, a. a. O., S. 300.

[65] N. Steinhäuser: ›Savonarola und die bildenden Künste‹. In: ›Historisch-politische Blätter‹, Bd. 131, 1903, S. 425.

[66] Antal: ›Studien‹, a. a. O., S. 20, Anm. 2.

[67] Vgl. zu diesem Komplex Antal: ›Florentiner Malerei‹, a. a. O., und M. Meiss: ›Painting in Florence and Siena after the Black Death‹. New York [2]1964.

[68] ›Pred. s. Amos et Zacharia‹ [Veneta, 1514], S. 38 f., 192.

[69] ›Pred. s. Ezechiel‹ [Veneta 1517], S. 9 f., 192.

[70] ›Pred. s. il Salmo: Quam bonus‹, S. 19 f., 200.

[71] Vgl. E. Kris/O. Kurz: ›Die Legende vom Künstler‹. Wien 1934, S. 70 ff.; E. Panofsky: ›Idea‹. Berlin [2]1960, S. 7 und S. 25.

[72] Savonarola, bei Schnitzer: ›Savonarola‹, a. a. O. Bd. 2, S. 806.

[73] Ebda., S. 803; Steinhäuser, a. a. O., S. 670 f.; Savonarola, ›Predigten‹, a. a. O. S. 247 ff.

[74] Savonarola, bei Steinhäuser, a. a. O., 675; Schnitzer: ›Savonarola‹, Bd. 2, S. 806 ff.

75 H. Lea: ›Geschichte der Inquisition im Mittelalter‹. 3 Bde., Bonn 1905 Bd. 1, S. 620 ff.
76 L. Valla: ›Opera omnia‹. Basilae 1540; Reprint Turin 1962, ›Monumenta politica et philosophica Raroria‹, Ser. 1, Num. 5, S. 543.
77 Ebda, S. 341.
78 Ebda., S. 364.
79 W. Brückner: ›Bildnis und Brauch‹. Berlin 1966, S. 203 ff.
80 Werner, a. a. O., S. 40; Doren: ›Wollentuchindustrie‹, S. 443.
81 Huizinga, a. a. O., S. 7.
82 Ebda., S. 8; A. Leinz – V. Dessauer: ›Savonarola und Albrecht Dürer‹. München o. J., S. 33.
83 Bernhard v. Siena, bei Hefele, a. a. O., S. 44.
84 Ebda.
85 Anonymus: Codex F 6, 1329 der Nationalbibliothek Florenz, Blatt 45.
86 St. Infessura: ›Diaria Rerum Romanorum‹. Rom 1890, S. 25.
87 Graziani: ›Cronaca della Citta' di Perugia‹. In: ›Archivio Storico Italiano‹. Bd. 16.1, Florenz 1850, S. 314.
88 J. Hofer: ›Johannes von Capestrano‹. Innsbruck 1936, S. 329 f., S. 439 f., S. 451, S. 453 und S. 480; J. Frank: ›Augsburger Annalen‹. In: ›Die Chroniken der schwäbischen Städte‹. Augsburg, Bd. 5, S. 304.
89 A. Zagnelli: ›Predicatori a Brescia nel Quattrocento‹. In: ›Archivio Storico Lombardo‹. Serie Terza, Bd. 15, Mailand 1901, S. 126 f.
90 L. Chiappini: ›Un Bruciamento Delle Vanità‹. In: ›Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria‹. N. S. Bd. 2, 1952, par. 3, S. 55 ff.
91 Hofer, a. a. O., S. 329 f.
92 Graziani, a. a. O., S. 314.
93 Bernhard v. Siena, bei Hefele, a. a. O., S. 204.
94 P. Schubring: ›Cassoni‹. 2 Bde. Leipzig ²1923.
95 L. Wadding: ›Annales Minorum‹. Rom 1734 ff., Bd. 10, S. 72.
96 Hefele, a. a. O., S. 80 f.
97 Schnitzer: ›Savonarola‹, a. a. O., Bd. 1, S. 394.
98 Wadding, a. a. O., Bd. 14, S. 512.
99 L. v. Ranke: ›Historisch-biographische Studien‹. Leipzig 1877, S. 249; hierzu und zum Folgenden: F. Gilbert: ›Florentine political Assumptions in the Period of Savonarola and Soderini‹. In: ›Journal of the Warburg and Courtauld Institutes‹, Bd. 20, 1957.
100 Marks, a. a. O., S. 41.
101 Ebda., S. 45.
102 Ebda., S. 48 f.
103 Spini, bei Albertini, a. a. O., S. 28.
104 Marks, a. a. O., S. 65.
105 Ranke: ›Studien‹, a. a. O., S. 256.
106 Merzbacher, a. a. O., S. 91.
107 Chastel, a. a. O., S. 157.
108 Ranke: ›Studien‹, a. a. O., S. 226.
109 Schnitzer: ›Savonarola‹, Bd. 1, S. 392.

[110] Ebda., S. 393; Pseudo – Burlamacchi: ›La Vita del beato Ieronimo Savonarola‹. Florenz 1937, S. 130.
[111] Biermann, a. a. O., S. 14.
[112] Doren: ›Wirtschaftsgeschichte‹, a. a. O., S. 877.
[113] Burckhardt, a. a. O., S. 185.
[114] Grimm, a. a. O., S. 155.
[115] Burckhardt, a. a. O., S. 217.
[116] Schnitzer: ›Savonarola‹, a. a. O., S. 842.
[117] Steinhäuser, a. a. O., S. 493, S. 497.
[118] Savonarola, bei Schnitzer: ›Savonarola‹, Bd. 2, S. 808.
[119] Savonarola: ›Predigten‹, a. a. O., S. 168.
[120] Ebda., S. 252.
[121] Diese unterschiedliche Behandlung von liturgischen Geräten und Kunst erscheint zunächst willkürlich, kann jedoch einiges zum Verständnis von Kunst (ihrer Funktion) in jener Zeit aussagen. Während das Edelmetall der liturgischen Geräte diese ohne Schwierigkeiten in die Sphäre »allgemeinen Äquivalents« überführbar und damit wertmäßig austauschbar macht, ist Kunst dem »abstrakten Markt« noch nicht direkt angleichbar. Ihr Gebrauchswert besteht entscheidend in ihrer ideologischen Funktion; ihr Tauschwert ist im 15. Jahrhundert noch zu unbestimmt, als daß diese ökonomische Kategorie die ideologische Funktion der Kunst überdecken könnte. Zur Warenproblematik vgl.: K. Marx: ›Das Kapital‹. Bd. 1, MEW Bd. 23, Berlin 1970, S. 49–99.
[122] Schnitzer: ›Savonarola‹, Bd. 2, S. 807.
[123] Ebda.
[124] Savonarola, bei Steinhäuser, a. a. O., S. 497.
[125] Savonarola, ebda., S. 496.
[126] Pred. sopra alq. Salmi et Aggeo‹, I, 9^{r}, Venetia 1544.
[127] Savonarola, bei Steinhäuser, a. a. O., S. 496.
[128] Erstmals angedeutet bei Ranke: ›Studien‹, a. a. O., S. 266, Anm. 1.
[129] Savonarola: ›Auswahl‹, a. a. O., S. XXVII.
[130] G. Vasari: ›Le Vite de' piu' eccelenti Pittori Scultori e Architettori‹. Florenz 1879, Bd. 4., S. 178 f.
[131] Seine Glaubwürdigkeit wird von Schnitzer bestätigt. Schnitzer: ›Savonarola‹, a. a. O., Bd. 2, S. 914 ff.
[132] P. Burlamacchi: ›Vita del P. F. Girolamo‹. Lucca 1764, S. 114.
[133] Pseudo-Burlamacchi, a. a. O., S. 130.
[134] Bei Schnitzer: ›Quellen und Forschungen zur Geschichte Savonarolas‹. Bd. 4: ›Savonarola nach den Aufzeichnungen Parentis‹. München 1910.
[135] Nardi, bei Ranke: ›Studien‹, a. a. O., S. 266 Anm. 1.
[136] Aquarone: ›Vita di Fra Girolamo Savonarola‹, ebda.
[137] Burlamacchi, a. a. O., S. 114.
[138] Pseudo-Burlamacchi, a. a. O., S. 130. Er lehnt sich zum Teil an die Lebensbeschreibung durch Burlamacchi an.
[139] Burlamacchi, a. a. O., S. 125.
[140] L. Landucci: ›Diario Fiorentino dal 1450 al 1515 ecc.‹. Florenz 1883, S. 163.
[141] Bei Villari, a. a. O., Bd. 2, lij.

[142] Burlamacchi, a. a. O., S. 116.

[143] Pseudo-Burlamacchi, a. a. O., S. 133. Die genannten Frauen sind bisher nicht identifiziert; wahrscheinlich stadtbekannte Schönheiten.

[144] Pseudo-Burlamacchi, a. a. O., S. 131.

[145] M. Bachtin: ›Literatur und Karneval‹. München 1969, S. 48.

[146] Vgl. Biermann, a. a. O., S. 14; Schnitzer: ›Flugschriftenliteratur‹, a. a. O., S. 197; Grimm, a. a. O., S. 79 und S. 85.

[147] Savonarola: ›Predigten‹, a. a. O., S. 440. Noch Macchiavelli zählt unter den Maßnahmen die »ein Fürst tun muß, um sich Ansehen zu erwerben«: »Überdies muß er zu geeigneter Zeit das Volk durch Feste und Schauspiele unterhalten.« N. Macchiavelli: ›Der Fürst‹. Stuttgart 1961, S. 124 und S. 128.

[148] Savonarola: ›Predigten‹, S. 133.

[149] Ebda., S. 184.

[150] Burlamacchi, a. a. O., S. 115.

[151] Bei Schnitzer: ›Savonarola‹, a. a. O., Bd. 1, S. 405.

[152] Ebda, S. 475.

[153] Ranke: ›Studien‹, a. a. O., S. 295.

[154] Schnitzer: ›Savonarola‹, a. a. O., Bd. 1, S. 481.

[155] Rückführung Pisas, Nichtausführung des Interdikts über Florenz.

[156] Bachtin, a. a. O., S. 53.

[157] Habermas, a. a. O., S. 176 ff.

[158] Horkheimer, a. a. O., S. 136.

Martin Warnke: Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535 [S. 65–98]

[1] Brief von C. A. Cornelius im Juni 1854 an seinen Verleger, zitiert nach Gerhard Brendler: ›Das Täuferreich zu Münster 1534/35‹. Berlin 1966, S. 32.

[2] Brendler, a. a. O.

[3] Ludwig Keller: ›Geschichte der Wiedertäufer und ihres Reichs zu Münster‹. Münster 1880, S. 211.

[4] Ludwig Keller: ›Die Reformation und die älteren Reformparteien‹. Leipzig 1885, S. 453 (nach Brendler, a. a. O., S. 45) sowie Keller, ›Wiedertäufer‹, a. a. O., S. 92.

[5] Max Weber: ›Die Berufsethik des asketischen Protestantismus‹. In: ›Die Protestantische Ethik‹. München/Hamburg 1965, S. 244, Anm. 188, deutet die Reaktion auf Karl Kautsky: ›Die Vorläufer des Sozialismus‹. Bd. I. Stuttgart 1895, S. 377 ff. an. Die Angriffe von K. A. Wittfogel: ›Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft‹. O. O. 1924, S. 53 ff., S. 94 ff., gegen Kautsky disqualifizieren sich auch dadurch, daß auf das münsteraner Wiedertäuferreich mit keinem Wort eingegangen wird.

[6] Dazu Brendler, a. a. O., S. 64 ff.

[7] Die Wiedertäufer in Münster. Das Aufflammen eines mittelalterlichen Bolschewismus und sein Niederbruch‹. 35 Wiedergaben nach Zeichnungen von Ida C. Ströver. Mit begleitenden Worten von Ernst Hövel. Vorwort von Wilhelm

Rave. ›Westfälische Kunsthefte‹, H. IV. Hrsg. im Auftrage des Provinzialverbandes vom Provinzialkonservator. Dortmund 1933.

[8] Vgl. die Einleitung von Hermann Rothert: ›Das Tausendjährige Reich der Wiedertäufer zu Münster‹. Münster 1947, S. 5. – Auch Norman Cohn: ›Das Ringen um das Tausendjährige Reich‹. Bern/München 1961, wo auf S. 240–268 Münster in eine entsprechende Perspektive gerückt ist.

[9] Max Geisberg: ›Die Stadt Münster‹. 6 Bde. ›Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen‹. Bd. 41. Münster 1932–1941. Im folgenden abgekürzt als ›Inv.‹; die folgende römische Zahl gibt den Teil-Band an. Sollte ich die Intention meines Aufsatzes wissenschaftsdidaktisch begründen, dann würde ich es mit dem Hinweis darauf tun wollen, welches unausschöpfliche Material in unsern Inventarbänden begraben liegt, zumal wenn sie mit einer solch souverän erstellten historischen Grundlage ausgestattet sind wie die Münster-Bände von Max Geisberg.

[10] Vgl. Friedrich Born: ›Hendrik und Johann Beldensnyder‹. Diss. Münster 1905, S. 4: »Ich glaube, daß auch die späteren Jahrhunderte und nicht am wenigsten das 19. mitunter eine Tätigkeit entfaltet haben, die zu einem Vergleiche mit der Zerstörungswut der Wiedertäufer geradezu auffordert«. Vgl. auch H. Deiters: ›Restauration und Vandalismus‹. Düsseldorf 1882.

[11] Vgl. Otthein Rammstedt: ›Sekte und Soziale Bewegung. Soziologische Analyse der Täufer in Münster‹. Köln/Opladen 1966, S. 15 ff. und S. 112 ff.

[12] Vgl. Josef Prinz: ›Bernd Knipperdollinck und seine Sippe‹. In: ›Westfalen‹ Bd. 40 [1962], S. 107 f.

[13] C. A. Cornelius: ›Geschichte des Münsterischen Aufruhrs‹. 2 Bde., Leipzig 1855–1860, Bd. II, S. 53. Auf die Bedeutung des Edikts vom 4. 1. 1528 weist Karl-Heinz Kirchhoff: ›Die Täufer im Münsterland‹. In: ›Westfälische Zeitschrift‹, Bd. 113 [1963], S. 5 ff. hin.

[14] Vgl. den Artikel ›Bildverehrung‹ von B. Engelhardt im ›Lexikon der Marienkunde‹. Regensburg 1958, Bd. I, S. 782 ff. – Das Zitat aus der an die Züricher gerichteten Apologie des Konstanzer Bischofs Hugo: ›Christlich underrichtung die Bildtnüssen und das opfer der Mess betreffend‹. 1524, f. D 1.

[15] [Andreas Bodenstein von] Karlstadt: ›Von der abtuhung der Bylder/Und das keyn Betdler unther den Christen seyn soll‹. Wittenberg 1522, f. B 3.

[16] Huldrich Zwingli: ›Sämtliche Werke‹. Bd. II, Leipzig 1908: Die Akten der 2. Disputation vom 26.–28. 10. 1523, S. 704 ff.

[17] Vgl. den Artikel ›Karlstadt‹. In: ›Die Religion in Geschichte und Gegenwart‹. Bd. III, Tübingen [1]1912, Sp. 943 ff. Zu Luther vgl. Katalog ›Albrecht Dürer 1471–1971‹. Nürnberg 1971, S. 199 und Nr. 399.

[18] Zwingli, a. a. O., S. 814 und S. 664 ff. Ludwig Hätzer – über ihn auch Dürer-Katalog 1971, Nr. 401 und Cornelius 1855, Bd. I, S. 39 ff. – war zugleich der Protokollant jener Züricher Disputation.

[19] Zwingli, a. a. O., S. 708, S. 710 und S. 664 ff.

[20] Keller: ›Wiedertäufer‹, a. a. O., S. 104 f.; für Soest ebda. S. 112. Zur Politik gegen die Tote Hand, vgl. Rammstedt, a. a. O., S. 28.

[21] Ebda., S. 80.

[22] Ebda., S. 82 f.

[23] Cornelius: ›Geschichte‹, a. a. O., Bd. I, Beilage XI, S. 284.

[24] Hermann von Kerssenbroch: ›Geschichte der Wiedertäufer zu Münster in Westphalen (Anabaptistici Furoris Monasterium ... narratio um 1573)‹. Hier zitiert in der Übersetzung von 1771. Münster ²1881, S. 148.

[25] Kerssenbroch, a. a. O., S. 170. Ähnlich dann auch die Artikel der evangelischen Prädikanten vom gleichen Jahr, ebda., S. 220 ff.

[26] Kerssenbroch, a. a. O., S. 175.

[27] Vgl. die Briefe bei Kerssenbroch, a. a. O., S. 181 ff. Und die Verteidigung Rothmanns sowie die abgedruckte Korrespondenz bei J. Niesert: ›Beiträge zu einem Münsterischen Urkundenbuche‹. Münster 1823, Bd. I, S. 191 ff.

[28] Keller: ›Wiedertäufer‹, a. a. O., Beilage 5, S. 296. Kerssenbroch gibt in seiner Version des Briefes S. 208 dem »aigen nutzen« die Wendung »sich aller Beraubung der Kirchengüter zu enthalten«. – Vgl. auch den warnenden Brief Luthers an den Magistrat der Stadt Münster bei Kerssenbroch, a. a. O., S. 322 f.

[29] Kerssenbroch, a. a. O., S. 213, gibt mit der zitierten Wendung den einzigen Hinweis auf einen bilderstürmerischen Akt, während im übrigen seine Angaben eine tendenziöse Schilderung der Übernahmeprozedur ist. Indem man den Dom dem Bischof überließ, verfuhr man genauso wie die Lutheraner in Nürnberg, Straßburg, Lübeck oder Soest, vgl. Cornelius, a. a. O., Bd. I, S. 109. Über die Auseinandersetzung mit dem Bischof, ob ein Mönch im Dom predigen dürfe vgl. die Korrespondenz bei Niesert, a. a. O., Nr. LXIII–LXV, S. 216 ff. Der Kontrakt bei Kerssenbroch, a. a. O., S. 360 ff.

[30] Hier zitiert in der Übertragung von Ulrich Oelschläger: ›Der Sendbrief Franz von Sickingens an seinen Verwandten Dieter von Handschuchsheim‹. In: ›Ebenburg-Hefte‹ 4 [1970], S. 84.

[31] Daß die Anschauungen der drei »Gottlosen Maler«, Georg Pencz und der Gebrüder Behaim, vor dem Nürnberger Richter 1525 vorgetragen, schon »durch die Problematisierung bildnerischen Gestaltens« durch die Bildersturmliteratur mitbedingt waren, ist eine Vermutung von Bernward Deneke im Katalog ›Albrecht Dürer‹, a. a. O., S. 199; vgl. auch S. 207, Nr. 405.

[32] Vgl. ›Dürer-Katalog‹, a. a. O., Nr. 402; mit Versen abgebildet bei Max Geisberg: ›Der Deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jhs.‹. München 1924–1930, Nr. 1145.

[33] »On zweyfel ist und ganz gewiß
das wir nicht schuldig unsers bschiß ...
Ir selb habt uns zu götzen gemacht
Von den wir yetz sind verlacht«

[34] Zitiert bei Cornelius, a. a. O., S. 83, Anm.

[35] Ebda., S. 52 Anm. Brief des Capito vom 16. 5. 1526.

[36] Zu Utopia-Motiven in Münster, siehe unten S. 75 und 77. Übrigens ist Morus vier Tage vor dem Fall des Wiedertäuferreichs (26. 6. 1535) in London enthauptet worden. – Zu Erasmus stellte Rothmann, selbst ein Deventer-Zöglich, die Beziehung her: »Dem na so sue an, wo yn Erasmo. Luthero. Swinglio begonnen, Ouerst yn Melchior [Hofmann]« und auch Matthijs und Johann von Leiden. Rothmann: ›Restitution rechter und gesunder christlicher Lehre‹ [1534].

Halle 1888, Kap. 1, S. 17. Zu Erasmus-Drucken in Münster vgl. Theodor Riewerts und Paul Pieper: ›Die Maler tom Ring‹. München 1955, S. 69, Nr. 21. Die Erasmus-Berichte untersucht Wilhelm Meier: ›Die Historia Anabaptistici des Clevischen Humanisten und Geh. Rats Conrad Heresbach‹. In: ›Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens‹, Bd. 62 [1904], S. 139 ff. vgl. auch Kirchhoff, a. a. O., S. 92.

[37] Vgl. ›Handbuch der Deutschen Wirtschaft- und Sozialgeschichte‹. Hrsg. H. Aubin und W. Zorn, Bd. 1, Stuttgart 1971, S. 376.

[38] Gresbeck, a. a. O., S. 88: »silver und golt solde nicht geachtet sin mehr dan dreck ander steine, so unwert solde dat golt und silver sein«. Vgl. Thomas Morus: ›Utopia‹. In: ›Der utopische Staat‹. Übers. von K. J. Heinisch, Hamburg 1960, S. 66. Im Unterschied zu den Utopiern freilich, wollten die Wiedertäufer die Verachtung des Edelmetalls erreichen dadurch, daß *jeder* »up silveren stoelen sitten und von silveren taiffelen etten« (Gresbeck, a. a. O.)

[39] Heinrich Gresbeck: ›Bericht von der Wiedertaufe in Münster (um 1543)‹. In: C. A. Cornelius: ›Berichte der Augenzeugen über das münsterische Wiedertäuferreich‹. ›Geschichtsquellen des Bistums Münster‹, S. 32 ff., S. 47 und S. 121; auch Keller, a. a. O., S. 201 ff.; Rammstedt, a. a. O. S. 69, S. 87 ff.; Brendler, a. a. O., S. 115 ff. Die Zäune und Türen der Utopier, vgl. Morus, a. a. O., S. 52.

[40] Ramstedt, a. a. O., S. 19; Rothmann: ›Restitution‹, a. a. O., cap. 12, S. 70 f.; Gresbeck, a. a. O., S. 48 f. und S. 96.

[41] Vgl. Rammstedt, a. a. O., S. 91.

[42] Zu den Vorläufern vgl. Cornelius: ›Geschichte‹, a. a. O., Bd. II, S. 50, S. 62, S. 72 f. und S. 235. Zu Lippstadt vgl. Keller: ›Wiedertäufer‹, a. a. O., S. 107.

[43] Kerssenbroch, a. a. O., S. 469.

[44] Chronik des Schwesternhauses Marienthal genannt Niesinck in Münster‹. In: C. A. Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., Bd. II, S. 432.

[45] Vgl. die Briefe des Bischofs an die Landstände, Amtsleute, an den Kreistag zu Köln und an Philipp von Hessen bei Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., S. 217 f. und S. 282 f. und Keller: ›Wiedertäufer‹, a. a. O., S. 67 und Beilage Nr. 22, S. 309 f. Zu den Kleinodschatzungen vgl. K. H. Kirchhoff: ›Die Belagerung und Eroberung Münsters 1534/35‹. In: ›Westfälische Zeitschrift‹, Bd. 112, [1962], S. 85 ff. Zum Handel um den Bischofsstuhl vgl. Cornelius: ›Geschichte‹, Bd. I, S. 123 ff.

[46] Bekenntnis des Dionysius Vinne, Okt. 1534, bei Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., S. 274. In Widerspruch dazu die Antwort auf Frage 22: »... de kleinodia mit ziraten der kercken hebben se sich mede gericket«, wenn mit »sie« nicht die Kommune gemeint ist.

[47] Rammstedt, a. a. O., S. 91, rekonstruiert die bei Gresbeck und Kerssenbroch geschilderten Vorgänge in diesem Sinne. Die Darstellung bei Brendler, a. a. O., S. 117, leuchtet eher ein.

[48] Rammstedt, a. a. O., S. 88 und S. 92.

[49] Zum Wiedertäuferschatz vgl. den Exkurs bei Max Geisberg: ›Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever‹. Straßburg 1907, S. 60 ff.

[50] Gresbeck, a. a. O., S. 48; Bekenntnis Johannes von Leiden vom 25. 7. 1535 in

Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., S. 373; Geisberg: ›Wiedertäufer und Aldegrever‹, a. a. O., S. 61 f.

[51] Bekenntnis Johanns von Leiden am 25. 7. 1535 und 20. 1. 1536 in Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., S. 374, 401. Demgegenüber die Utopier, Morus, a. a. O., S. 64 f.

[52] Dazu und zum Münzwesen der Wiedertäufer Geisberg: ›Wiedertäufer und Aldegrever‹, a. a. O., S. 58 ff.

[53] Gresbeck, a. a. O., S. 69 f.; Rammstedt, a. a. O., S. 92 f.

[54] Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., S. 367. Das Ehebildnis des Conrad Faber (Städel Inv.-Nr. 1729) abgebildet in ›Inv.‹ I, S. 5. Zur Festungskunst der Wiedertäufer vgl. ebda. S. 116 ff., jedoch auch K.-H. Kirchhoff: ›Zwei Quellen zur Geschichte der Stadtbefestigung Münsters 1531/36‹. In: ›Westfalen‹, Bd. 44 [1966], S. 218 ff. mit dem Nachweis vor – wiedertäuferischer Festungsmodernisierung.

[55] Kerssenbroch, a. a. O., S. 474; Gresbeck, a. a. O., S. 18 f.

[56] Kerssenbroch, a. a. O., S. 502; Gresbeck, a. a. O., S. 158 ff.

[57] Gresbeck, a. a. O., S. 160.

[58] ›Inv.‹ VI, S. 23.

[59] ›Inv.‹ VI, S. 306.

[60] Gresbeck, a. a. O., S. 158, S. 162; ›Inv.‹ I, S. 119; Geisberg: ›Wiedertäufer und Aldegrever‹, a. a. O., S. 4, Anm. 1.

[61] Keller: ›Wiedertäufer‹, a. a. O., S. 198; Gresbeck, a. a. O. S. 165; ›Inv.‹ VI, S. 479; I, S. 317.

[62] Lorenzo Ghiberti: ›I Commentari‹. Berlin 1912, S. 43 f. Weitere Einschmelzungsnachrichten bei M. Meiss: ›French Painting in the Time of Jean de Berry‹. New York ²1969, S. 45. Der »Krieg vernichtet die Künste« Topos etwa bei Raffael: ›Tutti gli Scritti‹. Mailand 1956, S. 53; Benvenuto Cellini: ›Vita‹. Mailand 1954, S. 188; Karel van Mander: ›Das Leben der niederländischen und deutschen Maler‹. Leipzig/München 1906, Bd. II, S. 66, 174.

[63] Kerssenbroch, a. a. O., S. 582; Rammstedt, a. a. O., S. 79; Brendler, a. a. O., S. 122 und S. 152.

[64] Siehe unten S. 90; insbesondere ist immer wieder die Verbrennung der Bibliothek des Rudolph Lange beklagt worden: Kerssenbroch, a. a. O., S. 470.

[65] Keller: ›Wiedertäufer‹, a. a. O., S. 227.

[66] Gresbeck, a. a. O., S. 153.

[67] Siehe unten S. 91.

[68] Keller: ›Wiedertäufer‹, a. a. O., S. 69; Cornelius: ›Geschichte‹, a. a. O., Bd. II, S. 94; Gresbeck, a. a. O., S. 119 f.; Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., S. 278, S. 449; Gresbeck, a. a. O., S. 119; Rothmann: ›Restitution‹, a. a. O., S. 28 ff.

[69] Vgl. Martin Warnke: ›Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock‹. In: ›Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst‹, Bd. XIX [1968], S. 61 f. und ›Dürer-Katalog‹, a. a. O., Nr. 397 und 400.

[70] Vgl. Max Weber, a. a. O., S. 157 f., S. 241 Anm. 177; Brendler, a. a. O., S. 107 f.

[71] Gresbeck, a. a. O., S. 27; Geisberg: ›Wiedertäufer und Aldegrever‹, a. a. O., S. 78 f. (mit Abb.).

[72] Gresbeck, a. a. O., S. 25 f.

[73] Ebda., S. 43.

[74] Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., S. 408; Vinne spricht von »Baalstempelen und moirthulen«, ebda. S. 274.

[75] Karlstadt f. B 3. – ›Inv.‹ V, S. 290.

[76] ›Inv.‹ V, S. 106 f.; Gresbeck, a. a. O., S. 150 ff.

[77] ›Inv.‹ V, S. 112.

[78] ›Inv.‹ V, S. 206.

[79] ›Inv.‹ V, S. 212.

[80] ›Inv.‹ V, S. 22 ff., wo die Quellen zusammengestellt sind.

[81] Karlstadt f. B 2, B 3. – Zum zerstörten Kalvarienberg von Brabender vgl. ›Inv.‹ V, S. 26. – Kerssenbroch, a. a. O., S. 482 meinte: »Die Bilder des gekreuzigten Christus, der Jungfrau Maria, der Aposteln und Märtyrer konnten sie nicht ausstehen«.

[82] Gresbeck, a. a. O., S. 91; Rammstedt, a. a. O., S. 82; Brendler, a. a. O., S. 127.

[83] ›Inv.‹ V, S. 368 vermutet die Beseitigung von Wappen oder Heiligenfiguren.

[84] ›Inv.‹ V, S. 233 f.

[85] Übereinstimmend das Bekenntnis Vinne, Cornelius: ›Bericht‹, a. a. O., S. 274 und die ›Ordnung der Wiedertäufer‹, ›Inv.‹ V, S. 22 f.

[86] Siehe unten S. 90 f.; Kerssenbroch, dessen Schilderung voller Widersprüche und nachweislicher Übertreibungen steckt, läßt doch wenigstens ein Itinerar mit Schwerpunkten ahnen: »[. . .] zuerst stürzten sie in die Capelle der hl. Maria; und hernach in die übrigen Capellen nach der Reihe [. . .] rissen einige Altäre [aliquot altaria] um [. . .]«.

[87] Die Jakobikirche wurde erst ganz zum Schluß auf Befehl des Königs eingerissen: »Dieselve blief stain wente up dat leste. Das was ein kerspelskercke«, Gresbeck, a. a. O., 159. – Die Gildenbeziehungen der Minoriten, über deren Kirche keine Zerstörungsnachrichten vorliegen, in ›Inv.‹ VI, S. 218, S. 224 und S. 252. – Über die Rolle der Kaiseridee vgl. ›Handbuch der Deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte‹, a. a. O., Bd. 1, S. 360 ff. Zur Interpretation der Christus-Kaiser-Figuration am Rathausgiebel vgl. Ursula Meckstroth: ›Das Verhältnis der Stadt Münster zu ihrem Landesherren bis zum Ende der Stiftsfehde (1457)‹. Münster 1962, S. 186 f.

[88] Vgl. Meckstroth, a. a. O., S. 162 ff. und S. 174 ff.

[89] ›Inv.‹ II, S. 272, S. 298 und I, S. 92; ebenso die Bischofschronik, S. 334 in: Julius Ficker (Hrsg.): ›Die Münsterischen Chroniken des Mittelalters. Münster 1851 (= Die Geschichtsquellen des Bisthums Münster. Bd. I).

[90] ›Inv.‹ V, S. 55 f.

[91] ›Inv.‹ II, S. 8 f.

[92] ›Inv.‹ V, S. 56, S. 60 ff. und S. 66.

[93] ›Inv.‹ V, S. 66 und S. 72 f.

[94] C. A. Savels: ›Der Dom zu Münster‹, Münster 1904, S. 52 f., Anm. 146.

[95] ›Inv.‹ II, S. 272; Ficker, a. a. O., S. 334; Meckstroth, a. a. O., S. 160 ff.; ›Deutsches Städtebuch‹. Hrsg. Erich Keyser. Bd. III, Stuttgart 1954, S. 260.

[96] Ficker, a. a. O., S. 333; ›Inv.‹ I, S. 296.

[97] Zur Gotisierung vgl. die Angaben in ›Inv.‹ V, S. 68, S. 78, S. 80 f., S. 98 ff. und S. 354; Savels, a. a. O., S. 31.

[98] Vgl. ›Inv.‹ V, S. 56.

[99] Ficker, a. a. O., S. 300.

[100] ›Inv.‹ II, S. 312; V, S. 44.

[101] Geisberg: ›Wiedertäufer und Aldegrever‹, a. a. O., S. 62; Meckenstroth S. 160; zur Situation nach Eroberung der Stadt vgl. H. A. Erhard: ›Geschichte Münsters‹. Münster 1837, S. 353 ff.

[102] Mackenstroth, a. a. O., S. 174 ff.; ›Inv.‹ II, S. 10; Cornelius: ›Geschichte‹, a. a. O., Bd. I, S. 18 f.

[103] ›Inv.‹ V, S. 175 f. und S. 182.

[104] Zum Armarium (heute Kreuzkapelle) ›Inv.‹ V, S. 158 f.; zu Ludgers Vorschriften vgl. Savels, a. a. O., S. 10. Zur Entwicklung des Begräbnisrechtes in der christl. Kirche vgl. Bernhard Kötting: ›Der frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung im Kirchengelände‹. Köln/Opladen 1965.

[105] ›Inv.‹ V, S. 95 und Margarete Lippe: ›Der Herrenfriedhof und die Domherrenepitaphien der ersten Hälfte des 15. Jhs.‹ In: ›Westfalen‹, Bd. XX [1935], S. 125, Anm. 5.

[106] ›Inv.‹ V, S. 95 f.

[107] Kerssenbroch, a. a. O., S. 167.

[108] Lippe, S. 126. Das heutige Schadeepitaph an gleicher Stelle ist 1540 neu hergestellt.

[109] ›Inv.‹ II, S. 49 und S. 61 f.

[110] Gresbeck, a. a. O., S. 159. Vgl. Cornelius: ›Geschichte‹, a. a. O., Bd. I, S. 143; ›Inv.‹ VI, S. 16 ff.; die Briefe der Äbtissin bei Niesert, a. a. O., S. 234, 250.

[111] Kerssenbroch, a. a. O., S. 482.

[112] ›Inv.‹ VI, S. 258.

[113] Cornelius: ›Geschichte‹, a. a. O., Bd. I, S. 144; ›Inv.‹ VI, S. 331. Vgl. auch Karl Zuhorn: ›Vom Münsterschen Bürgertum um die Mitte des 15. Jhs.‹ In: ›Westfälische Zeitschrift‹, Bd. 95 [1939], S. 161 f.

[114] Cornelius: ›Geschichte‹, a. a. O., Bd. II, S. 180, Anm.

[115] Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., S. 274, S. 378 und S. 408; Huyskens: ›Das Schicksal der Akten und der Ausstattung der Lamberti-Elende in der Wiedertäuferzeit‹. In: ›Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde Westfalens‹, Bd. 60 [1902], S. 200; ders. auch ebda. Bd. 61 [1903], S. 217; auch Ficker, a. a. O., S. 332 und ›Inv.‹ II, S. 272.

[116] Cornelius: ›Berichte‹ a. a. O., S. 342, Brief vom 29. 5. 1535.

[117] Kerssenbroch, a. a. O., S. 502; Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., S. 408; Gresbeck, a. a. O., S. 18 f.; Ficker, a. a. O., S. 333.

[118] Kerssenbroch, a. a. O., S. 469; Gresbeck, a. a. O., S. 18 (mit der zusätzlichen Nachricht, man hätte den Dom hinter sich abgeschlossen); Cornelius: ›Berichte‹, a. a. O., S. 433 ff.

[119] Ficker, a. a. O., S. 334; Kerssenbroch, a. a. O., S. 470; ›Inv.‹ V, S. 124 und I, S. 119.

[120] Kerssenbroch, a. a. O., S. 470; Gresbeck, a. a. O., S. 18; ›Inv.‹ I, S. 196. Zur Beurteilung solcher Nachrichten vgl. den vorurteilslosen Geisberg: ›Wiedertäufer und Aldegrever‹, S. 3 ff.

[121] ›Inv.‹ V, S. 23; Ficker, a. a. O., S. 332 f.; Kerssenbroch, a. a. O., S. 470.

[122] ›Inv.‹ V, 22 f. und S. 121.

[123] Vgl. Herbert Keutner: ›Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento‹. In: ›Münchner Jahrbuch für bildende Kunst‹, Bd. VII [1956], S. 160 ff. Auch Cellini, a. a. O., S. 375.

[124] Kerssenbroch, a. a. O., S. 470; ›Inv.‹ V, S. 22.

[125] Vgl. auch oben S. 11.

[126] Rothmann: ›Restitution‹, a. a. O., S. 6.

[127] Zur umstrittenen Datierung (13. oder 15. Jh.?) und Identifizierung (hl. Adelheid?) vgl. ›Inv.‹ V, S. 256 und ›Inv.‹ VI, S. 280.

[128] Vgl. Burkhard Meier: ›Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster‹, Bd. I: ›Die Skulpturen‹. Berlin 1914, Nr. 20. Die Madonna ehemals im Diözesanmuseum. – Die Apostelfigur (Mitte 14. Jh.) gehörte zu den sogen. »Kreuztorfunden« (s. S. 79), das heißt, daß sie unter diesen Umständen auch transportbeschädigt sein könnte. Geisberg: ›Inv.‹ II, S. 119 hat aber auch »willkürliche Beschädigungen« festgestellt. Daß der abgehauene Bartteil dazugehört, geht daraus hervor, daß es mehrere Figuren gibt, die auf die gleiche Weise, nämlich nur an einer Hälfte des Bartes, beschädigt wurden, vgl. bei Meier, a. a. O., Nr. 22, bes. Nr. 19; Nr. 21, 24 und 25 sind ohne Bartspitzen; die restlichen (Nr. 28–17, Tafel VII) haben keine Köpfe mehr. – Die bei Meier Nr. 18, Tafel IV abgebildete Madonna hat das zum Rumpf reduzierte Kind ganz entsprechend wie auf unserer Abb. 3. Es handelt sich also auch hier um einen Zerstörungstopos.

[129] Vgl. Georg Steinhausen: ›Geschichte der Deutschen Kultur‹. Leipzig ²1913, Bd. II, S. 124; Wilhelm Rüdiger: ›Die Welt der Renaissance‹. München 1970, S. 124 und Jacob Burckhardt: ›Die Kultur der Renaissance‹. Leipzig ¹²1919, Bd. II, S. 303 den Exkurs Nr. 138 von Ludwig Geiger.

[130] Geisberg: ›Wiedertäufer und Aldegrever‹, a. a. O., S. 9, Anm. 4.

[131] Vgl. Johann Gerhard Schomerus: ›Der Aufbau des Emsinger Bußregisters‹. Grins 1964, S. 108 ff.

[132] Wolfgang Brückner, ›Bildnis und Brauch‹. Berlin 1966. Die Wiedertäufer selbst haben den Bischof als Strohpuppe auf einem Esel aus der Stadt getrieben, Gresbeck S. 49 f.

[133] Brendler, a. a. O., S. 155.

[134] B. Meier: ›Das Landesmuseum‹, a. a. O., Nr. 50–63.

[135] ›Inv.‹ V, S. 322, Nr. 8.

[136] ›Inv.‹ V, S. 322, Nr. 9.

[137] Zu weiteren beschädigten Epitaphien vgl. die jeweiligen Angaben ›Inv.‹ V, S. 256 ff., 306–330; auch ›Inv.‹ VI, S. 68 f. Für die Lamberti-Kirche Max Geisberg: ›Quellen zur Kunstgeschichte der Lambertikirche in Münster‹. Münster 1942, S. 42 ff.

[138] Kerssenbroch, a. a. O., S. 482.

[139] Vgl. Arnold Hauser: ›Der Manierismus‹. München 1964, S. 78, S. 53 ff. Dort ist die Krise weiter gefaßt und nicht – wie gewöhnlich – auf den »Sacco di Roma« (1527) zugespitzt, weshalb es sich Fritz Baumgart: ›Renaissance und Kunst des Manierismus‹. Köln 1963, S. 187 mit der berechtigten Skepsis gegenüber der Relevanz dieses Datums etwas zu leicht gemacht hat. Vgl. auch Katalog ›De Triomf van het Manierisme‹. Amsterdam 1955, S. 11 und Giuliano Briganti: ›La Maniera Italiana‹. Rom 1961, S. 6.

[140] Dazu Helmi Gasser: ›Das Gewand in der Formensprache Grünewalds‹. Bern 1962, S. 117 ff. – Cornelius: ›Geschichte‹, a. a. O., Bd. II, S. 268 gibt einen Auszug aus den Straßburger Vergichtbüchern vom Jahre 1526, mit einer Aussage des Wiedertäufers Jacob Grosz, von der die mir zugängliche Grünewald- (oder besser: Mathis-)Dokumentation noch keine Notiz genommen hat: »Sie von Walszhut kommen und abscheiden müssen umb das willen, dasz er nit mit inen haben wollen zu den buren gen Zel zu ziehen, mit anzeigung, dasz er mit meister Mathis ret der biltnusz halb gehabt welch [...] gerlich seien oder ni [...]« Die Stelle ist für die Bilderdiskussion interessant, auch wenn sie sich nicht auf Grünewald bezieht. Letzteres soll hier nicht behauptet sein, denn es könnte einen Grünewald-Forscher in die Verlegenheit versetzen, »ein ganzes Leben« dranzuhängen, um eine solche Behauptung zu widerlegen.

[141] Vgl. Geisberg: ›Quellen zur Kunstgeschichte‹, a. a. O., S. 42.

[142] Vgl. Geisberg: ›Wiedertäufer und Aldegrever‹, a. a. O., S. 38 und ebda., S. 52 ff. die Liste aller postumen Bildnisse. Bis in das 17. Jh. hinein wurden in Nordeuropa mit Wiedertäufererinnerungen aus Münster Geschäfte gemacht. Schon 1535 verbietet der Nürnberger Rat Hans Goldenmund die Verbreitung von Münster-Ansichten (›Inv.‹ I, S. 4) und auch der Antwerpener Magistrat beschwert sich 1536 über die massenhafte Verbreitung von Wiedertäufer-Graphik (Geisberg, ebda., S. 31). Geisbergs Studie von 1907 ist übrigens eine musterhafte Einführung in das, was man heute den Verwertungsaspekt der Kunst nennen würde.

[143] Geisberg: ›Quellen zur Kunstgeschichte‹, a. a. O., S. 66 f. ›Beilage zum Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit‹, Nr. 5, 1870, S. 181 (Freundl. Hinweis von Franz Verspohl).

[144] K.-H. Kirchhoff: ›Die Belagerung und Eroberung Münsters 1534/35‹, a. a. O., S. 122.

Martin Warnke: Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst [S. 99–107]

[1] Friedrich Schiller: ›Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung‹. Viertes Buch: ›Der Bildersturm‹. In: ›Schillers Werke‹. 20 Bde. Hsrg. Otto Günther und Georg Witkowski. Leipzig o. J., Bd. XIII, S. 233–263. Das Vierte Buch wurde erst in der Ausgabe von 1801 als selbständiger Abschnitt behandelt; in der Erstausgabe von 1788 ist es in das Dritte Buch integriert, vgl. ›Schillers Werke‹. Nationalausgabe. Bd. XVII [1970], S. 198 ff., – wohl ein Zeichen dafür, daß Schiller das Phänomen durch die Ereignisse in der Französischen Revolution wichtiger geworden war.

[2] Die Cottasche Säkular-Ausgabe, Bd. XIV, S. 445 f. merkt an, daß der Rezensent der ›Allgemeinen Literaturzeitung‹ »das falsche und unedle Bild« von dem schlammichten Schoß der Pöbelseele getadelt habe. Nicht die Rolle des Pöbels als solche, wohl aber deren voraussetzungslose Dämonie scheint Schiller erfunden zu haben. Hugo Grotius: ›Annales et Historiae de Rebus Belgicis‹. Amsterdam 1658, S. 32, eine der Schillerschen Quellen, hatte die Plebs auch aktiv gese-

hen, doch im Gefolge einer protestantischen Agitation und in einer differenzierenden historischen Perspektive: »Nec multo post, incertis auctoribus orta [!] vilissimae plebis seditio, nec fures aberant, per oppida et agros templa involat. affliguntur sola, dona arae et simulacra divum: quales olim saepe motus Iudaeorum, nec dissimilis Graeciam tempestas Iconomachorum pervaserat.«

[3] L. G. F. Kerroux: ›Abregé de l'Histoire de la Hollande et des Provinces-Unies‹. 2 Bde., Leiden 1778. Bd. I, S. 134 f.: Dort sind die Bilderstürme als Folge der ersten protestantischen Predigten geschildert und ist mehr Wert auf die Identifizierung der Anstifter als auf die Formen und Ziele der Aktionen gelegt. Kerroux gehört nicht zu den von Schiller zitierten Quellen, obwohl sein Vorwort, das die Geschichte eines freien Volkes als Alternative zur Dynasten- und Ämtergeschichte postuliert, gewiß zu den Vorläufern von Schillers programmatischer Einleitung gehört. Kerroux hat die gleichen Quellen benutzt wie Schiller, vor allem Wagenaar: Der Hinweis auf ihn soll, da eine Quellenkritik zu Schiller hier nicht geleistet werden kann, deutlich machen, daß von gleichen Quellenvoraussetzungen her zwei Standpunkte möglich waren: Ein solcher, der die Rolle des Bürgertums und Adels in den Vordergrund schiebt (Kerroux), und ein solcher, der alle Verantwortung in den Schoß der Pöbelseele zurückwirft (Schiller). Nach langer Zeit schwankender Ungewißheit, wie sie sich noch bei Felix Rachfahl: ›Wilhelm von Oranien und der niederländische Aufstand‹. Halle a. S. 1908, Bd. II, 2, S. 709–717 widerspiegelt, neigt man heute eher wieder dazu, eine Initiative von oben anzunehmen: Vgl. L. J. Rogier: ›Geschiedenis van het Katholicisme in Noord-Nederland in de 16e en de 17e eeuw‹. 2 Bde. Amsterdam 1947, Bd. I, S. 177 ff. und ›Alegemene Geschiedenis der Nederlanden‹. Bd. IV, Utrecht 1952, S. 342 ff.

[4] In der Ausgabe von 1801 hat Schiller aus dem folgenden Passus den Satz gestrichen: »Eine höhere Macht schien das Werk der Finsternis in Schutz genommen zu haben.«

[5] Heinrich von Kleist: ›Sämtliche Werke und Briefe‹. Hrsg. Helmut Sembdner. München [2]1961, Bd. II, S. 216–228. Bei Günter Graf: ›Der Dramatische Aufbaustil der Legende Heinrichs von Kleists ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. ›Ein Interpretationsversuch‹. In: ›Etudes Germaniques‹, Jg. XXIV [1969], S. 346–359, sind auf S. 346 f. die bisherigen Äußerungen zur Legende referiert. Grafs eigener Beitrag bezieht sich auf den Nachweis einer Aufteilung in fünf »Akte« auch bei der ›Cäcilie‹, der ihn zu dem Ergebnis führt: »Kein Teil besitzt Selbständigkeit, sondern steht als Glied der Kausalkette im Dienste der Aufhellung der rätselhaften Fakten«. Es gibt keinen Grund dieses Forschungsergebnis abzusetzen gegen den Beitrag von Edmund Edel: ›Heinrich von Kleist, Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende‹. In: ›Wirkendes Wort‹, Jg. XIX [1969], S. 105–115, dem sich »das Oder im Verlauf des Geschehens selbst als ein die Vernunft übersteigendes Zugleich enthüllt«, so daß die »Legende das Hineinwirken der Macht Gottes in das Diesseits« schildert. Demgegenüber ist seriöser noch immer die autobiographische Deutung von Friedrich Braig: ›Heinrich von Kleist‹. München 1925, S. 480 ff., wonach Kleist sich als »Bilderstürmer« gefühlt habe, bis er 1801 in der Katholischen Kirche zu Dresden durch ein Bekehrungserlebnis »bezwungen« worden sei, so daß ihm die

Musik als Medium eines »Triumphes der Religion« gegen den Kantschen Rationalismus erscheint.

[6] ›Berliner Abendblätter‹. Reprint Stuttgart 1965. Die Ausstellungsberichte erschienen seit dem 37. Blatt. Kleist redigiert das Blatt seit dem 1. 10. 1810.

[7] In der Ausgabe der ›Abendblätter‹, S. 157, Nr. 40. Nach der sehr kurzen zweiten Fortsetzung in Nr. 41 erscheint in einem Essay ›Vom Nationalcredit‹ der Satz: »Respekt vor *deinen* Satzungen kannst du von deinen Enkeln nur verlangen und erwarten, in wiefern Du selbst Respekt hast vor den Satzungen *deiner Vorfahren.*«

[8] Zur Gründung der Humboldt-Universität äußern sich die ›Berliner Abendblätter‹ in den Nummern 2–4 (2. 10.–4. 10.).

[9] Vgl. in Sembdners Ausgabe die Anmerkung auf S. 906. – In den Nummern 25, 26, 27 und 36 waren die ›Abendblätter‹ mit einem Fortsetzungsessay zu einem ›Allerneuesten Erziehungsplan‹ hervorgetreten; an dessen Stelle traten dann die Ausstellungsberichte. Wie selbstverständlich solche Bereiche ineinandergreifen, ist im Essay ›Vom Nationalcredit‹ nachzuvollziehen, wo die Notwendigkeit, daß in einem Staat ein einziger die Gesetze mache, mit dem Argument gestützt wird: »Wenn Phidias die Arme und Beine zu seinem Apoll bei andern Künstlern bestellt und nachher angesetzt hätte, was würde wohl entstanden sein?« (Nr. 45 vom 21. 11. 1810; vgl. auch Anm. 7).

[10] Graf, a. a. O., S. 358 meint, daß der Mutter die Rolle einer »Detektivin« bei der Aufhellung der rätselhaften Fakten zufällt, ohne zu registrieren, daß sie selbst behandelt wird.

[11] Vgl. oben S. 102.

[12] Meine konträre Deutung dieser Wandlung der Fragen und Antworten zu Günter Graf: ›Zum Vergleich der zwei Fassungen von Heinrich von Kleists Legende ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. In: ›Etudes Germaniques‹, Jg. XXV [1970], S. 66–68, liegt wohl darin begründet, daß ich das Motiv für die Umgestaltung nicht primär in »kompositionellen–formalästhetischen oder gestalthaften Faktoren« und nicht, gleichsam bilderstürmerisch, Kleist »Schillers Auffassung von der Vertilgung des Stoffes durch die Form nahestehend« vermute. Vielleicht liegt es auch am formalästhetischen Interesse von Graf, daß ihm beim Vergleich der beiden Fassungen in Sembdners Edition (S. 293–298) allein diese Variante im Frage-Antwort-Spiel mit den Nonnen aufgefallen oder wichtig gewesen ist, während ihm ansonsten der erste Teil jeweils »bis auf ganz wenige unbedeutende syntaktische Änderungen völlig gleichgestaltet« erschien!

[13] Goethe an C. G. Voigt am 17. 2. 1815, Sophien-Ausgabe Bd. XXV, S. 194. Ich möchte nicht versäumen, den germanistischen Kollegen im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg für die höchst förderliche und nützliche Diskussion zu danken, die sie dem Kunsthistoriker beim Vortrag dieser Gedankengänge im gemeinsamen Forschungskolloquium zustatten kommen ließen.

Berthold Hinz: Säkularisation als verwerteter »Bildersturm« [S. 108–120]

[1] Die engere Bildersturmthematik trat während der Arbeit mehr und mehr hinter die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der Säkularisation zurück, in deren ideologischem Horizont als eine schließlich nur noch scheinbare sie dann ihren Platz fand. Dadurch bekam der vorliegende Aufsatz eine Wendung, die sich im Untertitel ausspricht, die dann in den generellen Bereich von Kultur-Revolution, den Oberbegriff jeglichen Bildersturms, führt. Für Diskussionen und Anregungen danke ich Ulla und Wolfgang Apitzsch, Frankfurt. Der vorliegende Aufsatz wurde im Frühjahr 1972 als Vortrag an den Universitäten Marburg und Heidelberg sowie der Pädagogischen Hochschule in Berlin/West gehalten.

[2] Unter dem Stichwort ›Säkularisation‹. In: ›Der Große Brockhaus‹, Bd. 10, Wiesbaden [16]1956.

[3] Ebda.

[4] Zusammenfassend von katholischem Standpunkt dargestellt von E. Hegel unter dem Stichwort Säkularisation in ›Lexikon für Theologie und Kirche‹, Bd. 9, Freiburg i. B. 1937, vgl. auch die 2. Aufl. Bd. 9 1964; in protestantischer Sicht von S. Reicke, in: ›Die Religion in Geschichte und Gegenwart‹, Bd. 5, Tübingen 1961. In beiden Artikeln ausführliche Literaturangaben.

[5] Siehe Bruno Gebhardt: ›Handbuch der deutschen Geschichte‹. Hrsg. Herbert Grundmann, Bd. 3, 8. Aufl., verbesserter Nachdruck Stuttgart 1963. Bibliographie zur Säkularisation S. 31 f., darin wird S. 32 zugegeben: »Eine zusammenfassende Darstellung und eine befriedigende Würdigung der Säkularisation und ihrer Folgen fehlen«. Unverändert in der 9. Aufl. 1970.

[6] Hermann Lübbe: ›Säkularisierung – Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs‹. Freiburg/München 1965, S. 40. Es handelt sich hier um eine begriffsgeschichtliche Arbeit, die eine geschichtliche Bestimmung der Säkularisation ausschließt: »Die Sache, auf die sich dieser Erst-Begriff der Säkularisation bezieht, ist ein komplexer politisch-juristischer Bestand. Für die Zwecke dieser Studie reicht die Auskunft aus, die jedes Lexikon gibt« (S. 23). Als Begriff ist Säkularisierung hier jedoch in allen Spielarten bis zur Gegenwart übersichtlich dargestellt. Eine Säkularisation im Wandel der Weltgeschichtskonzeptionen vom Frühchristentum bis Marx und Burckhardt stellt in weltgeschichtlicher Betrachtung fest Karl Löwith: ›Weltgeschichte und Heilsgeschehen‹. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz [5]1967. Diese vielbeachtete Schrift erhob die »ideelle« Säkularisation zu einer Interpretationskategorie der Philosophiegeschichte. Etwa gleichzeitig wurde sie auch als Kategorie der Kunstgeschichte entdeckt, allgemein bei Hans Sedlmayr: ›Verlust der Mitte‹. Salzburg 1948; in konkreten Bildanalysen mehrfach bei Klaus Lankheit u. a.: ›Nibelungen-Illustrationen der Romantik – Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert‹. In: ›Zeitschrift für Kunstwissenschaft‹ 7 [1953], S. 95 ff.; ›Der Tod des Marat‹. Stuttgart 1962. Lankheit verwendet den Begriff lediglich zur Kennzeichnung der Kontinuität bestimmter Bildformulierungen in ihrem Übergang aus der christlichen in die weltliche Ikonographie. Eine Erklärung dieser Phänomene, die tatsächlich im Zusammenhang mit der Säkularisation zu sehen sind, ist dabei auch ansatzweise nicht ge-

geben. Eine glänzende Kritik der Säkularisierung als einer »Kategorie des geschichtlichen Unrechts« bei Hans Blumenberg: ›Die Legitimität der Neuzeit‹. Frankfurt a. M. 1966.

[7] Lübbe, a. a. O., S. 40.

[8] Theodor W. Adorno: ›Ästhetische Theorie‹. ›Gesammelte Schriften‹, Bd. 7. Frankfurt 1970. Das Zitat lautet weiter: »Nicht ist ihnen die Schmach ihrer alten Abhängigkeit von faulem Zauber, Herrendienst und Divertissement als Erbsünde vorzuhalten, nachdem sie einmal rückwirkend vernichtet haben, woraus sie hervorgingen.«

[9] In Schillers ›Geschichte des Abfalls der Niederlande‹ (1788), 4. Buch. ›Der Bildersturm‹ scheint die Qualifizierung eines Bildersturms als »Schandtat [. . .], die nur in dem schlammigten Schoß einer verworfenen Pöbelseele empfangen werden konnte« erstmalig und zugleich überdeutlich ihre moderne Fassung gefunden zu haben. (Siehe S. 99f.). Zuvor sind Bilderstürme in der Regel sogar von der Partei der Betroffenen realistisch, d. h. in ihrer politischen Qualität beurteilt worden. Noch Zedlers ›Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste‹, Leipzig/Halle bringt unter den Stichworten ›Inconomachi‹ (Bd. 14, 1735) und ›Secularisiren‹ (Bd. 36, 1743) keine pauschal abwertende Beurteilung, vielmehr versuchen die Autoren beider Artikel die Standpunkte der Parteien objektiv auseinanderzudividieren.

[10] Kurze Darstellung der politischen Sachverhalte in Gebhardt, a. a. O., S. 28 f. Die Quellen bei Adam Christian Gaspari: ›Der Deputations-Rezeß mit historischen, geographischen und statistischen Erläuterungen und einer Vergleichstafel‹. 2 Teile. Hamburg 1803.

[11] Zunächst mit Ausnahme der zwei geistlichen Mitglieder der Deputation, des Mainzer Kurfürsten und des Hoch- und Deutschmeisters.

[12] Insgesamt 45, zunächst mit Ausnahme von Augsburg, Frankfurt, Nürnberg, Hamburg, Lübeck, Bremen.

[13] Eduard Firmenich-Richartz: ›Die Brüder Boisserée‹. Jena 1916, S. 27 f. Goethe beschreibt den Vorgang ähnlich: »Eine gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts vorbereitete, in dem gegenwärtigen aber sich mehr entwickelnde Leidenschaft zu den Resten der alten Kunst, wie sie sich nach und nach aus dem trüberen Mittelalter hervortat, erhielt reichliche Nahrung, als Kirchen und Klöster aufgehoben, heilige Gemälde und Gerätschaften verkauft wurden«, in: ›Über Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden‹ (zitiert nach Johann Wolfgang Goethe: ›Schriften zur Kunst‹. Bd. 13. Zürich 1954, S. 657).

[14] Sulpiz Boisserée: ›Briefwechsel/Tagebücher‹. Bd. 1. Stuttgart 1862; Nachdruck. Göttingen 1970, S. 38. Im folgenden stellt Boisserée allerdings fest, daß die Vermutungen über das Ausmaß der Zerstörungen übertrieben seien.

[15] Siehe auch Otto H. Förster: ›Kölner Kunstmaler vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters‹. Berlin 1931, S. 85. Dort heißt es: »Ihre alten Altarwerke, Sakramentshäuschen, Chorstühle, Sakristeischränke und sonstigen Mobilien flogen im wahrsten Sinne des Wortes auf die Straße. Und kaum fand sich jemand, der eine Hand dafür aufhob, sie wegzubringen. Unter dem Hohngelächter der aufgeklärten Städter sah man schließlich die Kappesbauern der Umgebung ›treuherzig ihre eingeschmutzten Ungetüme‹ abschleppen«.

[16] Z. B. ›Zerstörung und Verfall wertvollster Kunstgüter‹. In: ›Die Religion in Geschichte und Gegenwart‹, a. a. O., Sp. 1286.

[17] Art. 7 desselben Dokuments lautet ferner: »Aller Unterschied der Ehre, des Vorzugs und der Macht, welche von der Lehns- oder vorherigen Reichsverfassung herrührt, ist aufgehoben, [...] und die Benennungen Ihro Gnaden, Ihre Wohlgeboren, Herr Baron, Graf, Bürgermeister [...], die nur die Eitelkeit der Despoten und Oligarchen erzeugte [...], sind auf das strengste verboten«, Historisches Archiv der Stadt Köln, Akten der Franz. Verwaltung. Nr. 4640, Blatt 11 (zitiert nach Konrad Schilling: ›Ausgewählte Quellen zur Kölner Stadtgeschichte‹, Bd. 4 Neuzeit 1794–1918. Köln 1960.

[18] Sämtliche Zitate nach Ludwig Häusser: ›Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes‹. Bd. 2. Berlin ^{2}1869, S. 423 und S. 426.

[19] Heinrich von Treitschke: ›Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert‹. Bd. 1. Leipzig ^{5}1894, S. 186 und S. 189. Unbeschadet des affirmativen Tones, den Treitschke gegenüber den Höfen anschlägt, ist der Vergleich zwischen den deutschen und französischen Verhältnissen durchaus zutreffend: Die französische Revolution ist auf ihrem Höhepunkt keine spezifisch bürgerliche sondern sehr viel weiterreichend; sie wird erst ab 1794 durch die Thermidorianer auf den Stand der bürgerlichen Interessen reduziert – Interessen, wie sie sich in den reform-absolutistischen Staaten Deutschlands ebenfalls verwirklichten. Mit einer anfänglichen Phasenverschiebung von 10 oder 15 Jahren ist dann der Boden in Frankreich wie Deutschland gleichermaßen für die kapitalistische Produktion bereitet, was sich anhand der bis in die Mitte des Jahrhunderts ähnlich fortschreitenden Produktionsraten erhärtet.

[20] Im Gefolge von Grotius und Chr. Thomasius u. a. durch Joh. J. Helferich: ›De Ecclesia Romana‹ [1741]; J. N. F. Brauer: ›Abhandlungen zur Erläuterung des Westphälischen Friedens‹ [1784]; Freiherr von Bibra in der Preisfrage: ›Welches sind die Mängel der geistlichen Staaten und wie sind sie zu beheben?‹ [1785]; Friedr. Karl von Moser: ›Über die Regierung der geistlichen Staaten in Deutschland‹ [1784].

[21] Vgl. dazu Eugen Paschukanis: ›Allgemeine Rechtslehre und Marxismus‹. Berlin 1929; Nachdruck ›Archiv sozialistischer Literatur‹, Bd. 3. Frankfurt ^{3}1970, S. 12: »Der Sieg dieses Prinzips [ist] nicht nur und nicht so sehr ein ideologischer Prozeß [...] als vielmehr ein realer Prozeß der Verrechtlichung der menschlichen Beziehungen, der die Entwicklung der Waren- und Geldwirtschaft [...] begleitet und tiefgehende Veränderungen objektiver Natur mit sich bringt.«

[22] Karl Marx: ›Das Kapital‹, Bd. 1. Berlin 1969, Separatdruck des Bandes 23 der ›MEW‹, S. 741 ff.

[23] Ebda., S. 743: »Die ökonomische Struktur der kapitalistischen Gesellschaft ist hervorgegangen aus der ökonomischen Struktur der feudalen Gesellschaft. Die Auflösung dieser hat die Elemente jener freigesetzt.«

[24] Zum – nach Marx – »kolossalen Diebstahl der Kirchengüter« siehe ebda., S. 748 f.

[25] Die ihrer Herrschaft beraubten weltlichen Reichsfürsten konnten vielfach einen Teil ihrer Güter und Schlösser nunmehr als Privateigentum behalten und fortan

kapitalistisch bewirtschaften; den Kirchen allerdings, insofern sie als enteignete ihre ökonomische und geschichtliche Substanz verloren, wurde es verwehrt, sich kapitalistisch transformieren zu können. Sie wanderten vollständig in den Überbau ab, wo sie durch Konkordate zwischen den verschiedenen Staaten und dem Hl. Stuhl eine neue Rechtsform erhielten.

[26] Siehe Schilling, a. a. O., S. 25.

[27] Über die Verfahrensweise mehrfach Ernst Georg Gerhard: ›Geschichte der Säkularisation in Frankfurt a. M.‹. Paderborn 1935 (Diss. Frankfurt 1935). Über ein säkularisiertes Kloster heißt es z. B. in der Versteigerungsankündigung »auf Abbruch und zum Behufe der Wiederbebauung des Distrikts zu Privatwohnungen« bestimmt, S. 47.

[28] Ebda. verschiedentlich beschrieben.

[29] Vom 3. Floreal 6. Jahrs. Historisches Archiv der Stadt Köln, Akten der Franz. Verwaltung, Nr. 4288, Blatt 88 (zitiert nach Schilling a. a. O., S. 14 f.).

[30] Siehe Anm. 8. Weltgeschichtlichen Stellenwert im Sinne des 24. Kapitels des ›Kapital‹ von Marx, a. a. O., erhalten solche scheinbar banalen Vorgänge bereits beim jungen Marx: »Diese Verschacherung des Grundeigentums, die Verwandlung des Grundeigentums in eine Ware ist der letzte Sturz der alten und die letzte Vollendung der Geldaristokratie«. ›Ökonomisch-philosophische Manuskripte‹ (zitiert nach Karl Marx: ›Texte zu Methode und Praxis 2‹. Reinbek 1968, S. 46).

[31] Tatsächlich wurde der juristisch-politische Terminus Immunität damals (1795) – allerdings ohne Begrifflichkeit zu erlangen – in die Ästhetik eingeführt. Vgl. Friedrich Schiller: ›Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen‹, 9. Brief. Hierzu Thomas Neumann: ›Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft – Entwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Friedrich Schillers‹. Stuttgart 1968, S. 60 ff.

[32] Dieser geschichtsfeindliche Gedanke, der der Kunst eine Allgegenwart zumißt, hat die Wissenschaft von ihr und die Diskussion über sie bis heute zutiefst beeinflußt.

[33] Adolf Schmidt: ›Baron Hüpsch und sein Kabinett‹. Darmstadt 1906, S. 65. Daß in der älteren Abteilung zumeist die »wertvolleren« Objekte lagerten, dürfte auf der Hand liegen; so eignete sich Baron Hüpsch aus der »bibliotheca prima« des Kölner Franziskanerklosters zu den Oliven wertvolle Inkunabeln an.

[34] Boisserée, a. a. O., S. 39.

[35] Gemeint ist der im 17. und 18. Jahrhundert vollzogene Wechsel zum »barocken« Geschmack, dem viele der alten Kirchenausstattungen zum Opfer fielen. Obwohl die barocke Mode sicherlich ihren Ursprung am Hof hat, ist sie im Sinne einer Beschleunigung und Differenzierung der Luxusgüterproduktion im besonderen als Mode im allgemeinen kapitalistisch motiviert. Auf solche Weise trugen die feudalen Höfe zur Expansion der bürgerlichen Produktionsweise und -verhältnisse, damit letztlich zur Liquidierung ihrer eigenen Herrschaft bei.

[36] Boisserée, a. a. O., S. 29 f. Er fährt fort, S. 30: »Bei diesem ersten Verkauf vernahmen wir arge Dinge von der Mißachtung und Mißhandlung solcher Kirchenbilder; wir forschten nach, und da wir anfangs jede Forderung befriedigten, so gelang es uns, manches aus den Händen roher und unwissender Men-

schen zu entreißen. Wir trieben unsere Bemühungen mit Wetteifer; jeder von uns Dreien hatte je nach seinem Glück auch seine eigenen Bilder.«

[37] Die wenigen früheren Beispiele des Sammelns »primitiver« Kunst haben durchweg andere Motivationen; dazu u. a. Tancred Borenius: ›The Rediscovery of Primitives‹. In: ›The Quarterly Review‹, 1923; Giovanni Previtali: ›Collezionisti di primitivi nell Settecento‹. In: ›Paragone‹, 1959; Niels von Holst: ›Creators, Collectors and Connoisseurs‹. London 1967.

[38] Grundsätzlich und systematisch erstmalig bei Kant: ›Kritik der Urteilskraft‹. 1790.

[39] Selbst die regierenden Monarchen sahen sich genötigt, ihre Sammlungen diesem Prinzip zu unterstellen.

[40] Vgl. u. a. die moderne Kunstschutzgesetzgebung vieler Staaten sowie das Verbot, öffentlichen Kunstbesitz weiterzuveräußern. Schon bald nach Auslaufen des Säkularisationsprozesses wurde von preußischer Regierungsseite eine offiziöse Sicherung und Inventarisation aller Werke deutscher Kunst erwogen. Freiherr vom Stein hatte den Plan angeregt, der zwischen Privat- und staatlich wahrgenommenen »Volks«-Interessen jedoch scheiterte. Vgl. dagegen Anm. 51.

[41] Vgl. Goethe, a. a. O., S. 657 f.: »Sodann wird mit Vergnügen erwähnt, wie geistreiche Besitzer und Künstler, um den ehemaligen Kirchenbildern eine schickliche Umgebung zu schaffen, scheinbare Hauskapellen ersannen, um dort fromme Gemälde und Gerätschaften in altem Zusammenhang und Würde zu bewahren. Hierauf wird beachtet, wie leicht ein Gouvernement hier einwirken kann, indem es den frohen Willen der Liebhaber begünstigt und sobald derselbe sich aus irgendeiner Ursache seines Gesammelten entäußern mag, solche einer anzulegenden öffentlichen Kunstsammlung aneignet. Als Fundament eines solchen öffentlichen Schatzes wird die Sammlung des Herrn Wallraf gepriesen [...]«.

[42] Vgl. die Verkaufsverhandlungen zwischen dem preußischen Unterhändler Schinkel und den Eigentümern bei Alfred Freiherr von Wolzogen: ›Aus Schinkels Nachlaß‹, Bd. 1, Berlin 1862, S. 169 ff.

[43] Diese Summe entspricht etwa dem damaligen Jahreslohn von 1600 Barmer Arbeiterfamilien; heutigen Durchschnittslöhnen zufolge läßt sie sich in einen Betrag von ca. 25 000 000 DM umrechnen – eine Rechnung, die jedoch angesichts der damaligen Kapitalknappheit einen nur sehr bedingten Aufschluß über das Gewicht des tatsächlichen Einsatzes gewährt. Berechnung gemäß den Angaben über die Durchschnittswochenlöhne zwischen 1815 und 1871 bei Hans Mottek: ›Wirtschaftsgeschichte Deutschlands‹, Bd. 2. Berlin 1969, S. 232 nach Köllmann.

[44] Zu welcher Eile sich die Regierungen veranlaßt sahen, wird am Berliner Beispiel besonders ersichtlich: Am 22. 10. 1815 zog der König nach endgültigem Abschluß der Freiheitskriege in Berlin ein, bereits 27 Tage später, am 18. 11. 1815, wird sein Befehl, ein Museum zu errichten, aktenkundig. Die Kosten liefen auf etwa 1 000 000 Taler an. Vgl. Volker Plagemann: ›Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870‹. München 1967, S. 66 ff. Zum Museum im 19. Jahrhundert siehe auch Valentin Scherer: ›Deutsche Museen – Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen‹. Jena 1913; Gudrun Calov: ›Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland‹ = Bd. 38, 1969

(N. F. Bd. 10) der ›Museumskunde‹; Berthold Hinz: ›Dürers Gloria – Kunst, Kult, Konsum‹. Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Berlin 1971, S. 23 ff.

[45] Bilderstürme scheinen nur in Konkurrenzsituationen innerhalb eines Gesamtsystems als sinnvolle möglich; wo ein System das andere restlos abgelöst und enteignet hat, braucht es die Symbole des anderen nicht mehr zu stürmen. Vgl. dazu auch Boisserée, a. a. O., S. 38 f.: ›Wir waren aber auch zu der Überzeugung gekommen, die anfangs gefaßte Vermuthung für übertrieben zu halten, daß Gemälde von hohem Kunstwerth unter den Händen roher Menschen zerstört worden seyen. Freilich waren hie und da aus Tafelgemälden ein Fensterladen, Taubenschlag, Tischblatt oder Schirmdach verfertigt worden; ja es war vorgekommen, daß man den Käufern von Glocken und altem Eisen zur Bedingung gemacht hatte, größere Gemälde, auf die wegen ihrer Schwere Niemand hatte bieten wollen, und die man doch von Ort und Stelle schaffen mußte, in den Kauf zu nehmen. Auch da, wo in weitläufigen Kreuzgängen große, durch Staub und Schmutz unkenntlich gewordene Tafeln zurückgeblieben waren, und wo nun bloße Hüter der Klostergebäude, meist Leute von der gemeinsten Art und Sitte hausten, mögen dieselben wohl als Brennmaterial verbraucht worden seyn. Indessen fanden wir unter so manchen Ueberresten und Bruchstücken alter Gemälde, die uns zu Augen kamen, kein einziges, welches wir als Theil eines Ganzen, von höherer Bedeutung hätten erkennen müssen. Wohl aber wurde uns immer klarer, daß die vorzüglichsten Gemälde durch einen alten Ruf, der an ihnen gehaftet, vor dem allgemeinen Verderben mehr oder weniger geschützt worden waren.«

[46] Vgl. Dürers Preishandel um den Altar für den Frankfurter Kaufmann Heller; siehe Hans Rupprich: ›Dürer – Schriftlicher Nachlaß‹. Bd. 1, Berlin 1956, S. 61 ff.

[47] Vgl. Anm. 35.

[48] Vgl. Martin Warnke: ›Genesis und Wirkungsgeschichte‹. Vortrag auf der Kölner Konferenz zur Kunsttheorie am 17. 6. 71.

[49] Über die Bewahrung des Implikates »Echtheit« auch nach der Freisetzung der Kunst, damit ideelle Kontinuität bestätigend siehe Walter Benjamin: ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹. Frankfurt, [2]1968, S. 53, Anm. 8.

[50] Die nach Verlust ihres Gebrauchswertes nur noch vom Tausch her bestimmte Ware Kunst kann so als Utopie der absoluten Ware im Wunschtraum jedes Unternehmers weiterleben.

[51] Kurz aber grundsätzlich hierzu W. I. Lenin: ›Über Kultur und Kunst‹. Berlin 1960, u. a. in der Resolution über proletarische Kultur S. 374 ff., zum Erbe in der Kultur allgemein in ›Die Aufgaben der Jugendverbände‹, ebda., S. 357. Die Besitznahme der Kunst war verbunden mit ihrer Sicherheit und vielfach ihrer wissenschaftlichen Inventarisation, siehe ebda., S. 591 sowie: ›Die Sowjetmacht und die Denkmäler des Altertums‹. In: ›Russische Korrespondenz 1‹ 1919, auch in ›Die Rote Fahne‹ 113, 115 (1920). Über die anfängliche Strittigkeit des »Erbes« zwischen Bilderstürmern und Revolutionären gibt Aufschluß die Diskussion in Walter Fähnders und Martin Rector: ›Literatur im Klassenkampf‹. München 1971, im Kapitel »Auseinandersetzung mit dem ›bürgerlichen Erbe‹«, S. 43 ff. Neuerdings wurde die Thematik in der DDR fortgeführt im Sammel-

band: ›Revolution und Literatur – Zum Verhältnis von Erbe‹. Leipzig 1971; wichtig vor allem Nyota Thun: ›Oktoberrevolution – Kulturrevolution – Lenin (1917–1918)‹, ebda. S. 45 ff., in historischer Hinsicht, systematisch bei Manfred Naumann: ›Zum Begriff des Erbes in der Kulturtheorie Lenins‹, ebda., S. 377 ff. Auch von westlicher Seite wird die ordnungsgemäße »Sozialisierung« der übernommenen Kunstgegenstände bisweilen bestätigt und der gängige Vandalismusvorwurf abgewiesen, vgl. Wilhelm Treue: Kunstraub – Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden. Düsseldorf 1957, S. 336 ff.

Marcel Struwe: »Nationalsozialistischer Bildersturm« [S. 121–140]

1 Gerade seine *Un*-bestimmtheit im landläufigen Sinn verhindert nicht seine Eignung zur Kommunikationssicherung. Jeder, der ihn im Munde führt, weiß um die Assoziationen, die er bei anderen auslöst. In Anführungszeichen gesetzt, soll er in dieser Arbeit jene bestimmt-*un*bestimmte Verwendung im jeweils anderen Kontext wiedergeben. Was »Bildersturm« tatsächlich bedeutet, dies zu zeigen, ist ja der gesamte Band bestrebt.

2 Günter Busch: ›Entartete Kunst, Geschichte und Moral‹. [Vortrag gehalten auf dem 11. Deutschen Kunsthistorikertag in Ulm, wiederholt in Kiel, Karlsruhe und Bremen.] Mit Erweiterungen im Druck: Frankfurt/M. 1969.

3 Vgl. Paul Ortwin Rave: ›Kunstdiktatur im Dritten Reich‹. Hamburg 1949.

4 Alfred Hentzen: ›Die Berliner Nationalgalerie im Bildersturm‹. Köln–Berlin 1971, S. 21.

5 Hildegard Brenner: ›Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus‹. Reinbek 1963, S. 11.

6 H. Brenner, a. a. O., S. 17.

7 Vgl. hierzu besonders H. Brenner, a. a. O., S. 18.

8 Ernst Bloch: ›Vom Hasard zur Katastrophe. Politische Aufsätze 1934–1939‹. Frankfurt/M 1972. Zitat aus: ›Entzauberte Medusa‹, zuerst in: ›Die Neue Weltbühne‹ Nr. 14 v. 1. 4. 1937, S. 421–425.

9 Bettina Feistel-Rohmeder, Verfasserin von ›Im Terror des Kulturbolschewismus‹, Karlsruhe 1938. Das Buch verstand sich als »Urkundensammlung des ›Deutschen Kunstbericht‹« aus den Jahren 1927–1933. Der Aufruf erschien im Vorläufer zum ›Deutschen Kunstbericht‹, in der ›Deutschen Kunstkorrespondenz‹; beides waren Organe des ›Führerrats‹ des ›Kampfbundes für Deutsche Kultur‹, dem Schultze-Naumburg, Alfred Rosenberg und Professor H. A. Bühler angehörten. »Etwa 100 Zeitungen in Deutschland bezogen aus dieser Quelle ihre Kunstnachrichten.« H. Brenner, a. a. O., S. 19.

Frick war der este nationalsozialistische Minister. Im Thüringischen Landtag stellte er nach dem Erfolg seiner Partei in den Landtagswahlen vom 8. Dez. 1928 den Innen- und Volksbildungsminister. Bei den hierfür erforderlichen Koalitionsverhandlungen mit den Mittelstandsparteien mußte Hitler persönlich vor geladenen Gästen aus Industrie, Handel und Finanz die Skepsis gegen die nationalsozialistische Propaganda zerstreuen. Inwieweit Hitler diesem Kreis Zugeständnisse machte, läßt sich nicht belegen. Vermuten läßt es sich, bedenkt

man das schließlich erreichte Arrangement nach den außerordentlich schwierigen Verhandlungen.

[10] H. Brenner, a. a. O., S. 35.

[11] Verwiesen sei auf die Rede Goebbels' ›Goebbels spricht zur Welt‹, Berlin 1933; zitiert nach Brenner, a. a. O., S. 255, Anm. 1.

[12] Hildegard Brenner: ›Die kunstpolitische Opposition‹, S. 65.

[13] Zitiert bei H. Brenner, a. a. O., S. 67.

[14] Ebda.

[15] Ebda.

[16] Zitiert bei H. Brenner aus dem Schriftwechsel der Berliner Nationalgalerie, a. a. O., S. 258.

[17] Ebda., S. 68, S. 258.

[18] Speer hatte gerade die Dienstwohnung des Ernährungsministers für Goebbels umgebaut; Adolf Speer: ›Erinnerungen‹. Berlin 1969, S. 41. Als freilich Hitler zur Besichtigung kam, ließ dieser sie mit folgenden Worten sofort entfernen: »Die Bilder müssen augenblicklich weg, sie sind einfach unmöglich!« [1933].

[19] H. Brenner, a. a. O., S. 69.

[20] Ebda., S. 70.

[21] A. Hentzen, a. a. O., S. 9–15.

[22] H. Brenner, a. a. O., S. 71.

[23] P. O. Rave, a. a. O., S. 61; vgl. ebda., S. 35 das Traktat Karl Eberleins ›Was ist deutsch an der Deutschen Kunst‹, Juni 1933.

[23a] Das Zitat findet sich bei: Franz Schonauer, ›Expressionismus und Faschismus‹, Aufzeichnung einer Rundfunkdiskussion aus dem Jahr 1938 (Teilnehmer: E. Bloch, H. Eisler, A. Kurella, G. Lukács, K. Mann, G. Benn) in: ›Literatur und Kritik‹ 1966, Heft 7 und 8. Ort des Zitates ist Teil I der Aufzeichnung in Heft 7, 1966, S. 47.

[24] Sie können gar nicht genug betont werden! Dies zeigen die ›Erinnerungen‹ Speers ebenso wie Hitlers exemplarische Äußerungen und sein Verhalten bei den wenigen Besuchen von Museen und Sonderausstellungen, die der Moderne gewidmet waren.
Zu jener Angst vor der Dekadenz vgl. Wilhelm Alff: ›Der Begriff Faschismus und andere Aufsätze zur Zeitgeschichte‹, Frankfurt/M. 1971.

[25] Außerdem: Botschafterin Cerutti und Ruggero Vasari; vgl. Brenner, a. a. O., S. 75.

[26] Brenner, a. a. O., S. 76.

[27] Erstmals in: Rudolf Hilferdings Zeitschrift ›Die Gesellschaft‹ 1930. vgl.: »Das Argument«, 30, 6. Jg. 1964.

[28] Ebda., S. 136.

[29] Zitiert nach Brenner, a. a. O., S. 82 f.

[30] Ebda., S. 83.

[31] Ebda., S. 86.

[32] Mit verschiedenen Äußerungen Hitlers in Zusammenhang gebracht, hätte dies durchaus den Anschein haben können.
Man vgl. hierzu seine Bemerkungen von 1930 in einem Brief an Goebbels –

bezogen auf die Strasser-Affaire: – »Die nationalsozialistische Partei wird, solange ich sie führe, kein Debattierklub wurzelloser Literaten, oder chaotischer Salonbolschewisten werden ...«; zitiert bei Brenner, a. a. O., S. 84.

[33] ›Deutsches Verbot der Kunstkritik‹. In: ›Das Wort‹ Heft 3, März 1937; jetzt in: ›Vom Hasard zur Katastrophe‹, a. a. O., S. 167/168.

[34] Zitiert bei H. Brenner, a. a. O., S. 93.

[35] Die stimulierende Kraft der größten Zahl auf Hitler selbst sollte als Motivation zu vielen seiner Unternehmungen nicht unterschätzt werden. Speer, der sich von Hitler ja auch für diesen Zauber eines gleichsam realpolitisch gewendeten Graf Keyserling (»größtes Glück der größten Zahl«) einspannen ließ, beschreibt dies in seinen ›Erinnerungen‹ sehr eindringlich. In der von Hitler und Speer entwickelten Architektur sollte die geschichtliche Größe *meßbar* werden. Ruhm wurde den Kategorien des CGS-Systems subordiniert. Eine treffende psychologische Studie hierzu findet sich bei Elias Canetti: ›Hitler nach Speer‹. In: ›Die gespaltene Zukunft‹. München 1972. Besonders hingewiesen sei auf Canettis Ausführungen zum Triumphbogenprojekt Speers. In unserem Zusammenhang wird die Faszination der großen Zahl in der massenhaften Organisierung des Kunstbetriebes von P. O. Rave mit einer Diktion geschildert, die sich selbst über die historische Distanz hinweg noch als beeindruckt davon erweist. Gerade bei P. O. Rave wird in der anschließenden Kritik noch eingangs an stilistischer Hilflosigkeit seines Antifaschismus im Haugschen Sinne zu erwähnen sein. »Ende 1936 waren in Deutschland erfaßt: 15 000 Architekten, dazu 730 Innenraumgestalter und 500 Gartengestalter; 14 000 Maler, 2900 Bildhauer, 2300 Kunsthandwerker, 4200 Gebrauchsgrafiker, 1260 Entwerfer, 2600 Kunstverleger und Kunsthändler: in Summa ein Heer von 42 000 Mann [!].« P. O. Rave. a. a. O., S. 51.

[36] Ebda., S. 56.

[37] Ebda., S. 55.

[38] Zitiert bei Rave, a. a. O., S. 51.

[39] Ebda., S. 67.

[40] Wilhelm Treue: ›Kunstraub‹. Düsseldorf 1957, S. 316 f.

[41] H. Brenner, a. a. O., S. 153.

[42] Dies geschieht in der Dokumentation im Katalog der Münchener Ausstellung von 1962 »Bildersturm vor 25 Jahren« (J. Claus).

[43] Im Herbst 1959 vor dem Koordinierungsrat christlich-jüdischer Zusammenarbeit. Gedruckt in: ›Eingriffe. Neun kritische Modelle‹. Frankfurt/M 1971.

[44] P. O. Rave a. a. O., S. 45.

[45] Werner Haftmann: ›Museum der Zukunft‹. Köln 1970. Hrsg. von Gerhard Bott; Vortrag von 1969 anläßlich des 100jährigen Bestehens der Hamburger Kunsthalle; Günter Busch, a. a. O.

[46] P. O. Rave, a. a. O., S. 74. Hieraus wird deutlich, wie Rave – man kann ihn hierin als stellvertretend für andere Kunsthistoriker bezeichnen – sich einer fundierten Auseinandersetzung entzieht.
Ein Historiker, der eine Verantwortung gegenüber möglichen Irrtümern für irrelevant hält, disqualifiziert sich selbst. Von daher scheint es auch beinahe einsichtig, daß viele Autoren sich die Beschäftigung mit der ›Kunst‹ im Natio-

nalsozialismus überhaupt ersparen. Die Minimalanforderung an jede Geschichtsschreibung – nämlich die nach chronologischer Vollständigkeit – kann dann dadurch umgangen werden, indem der ›Kunst‹ dieser Zeit ihr Kunstcharakter abgesprochen wird. Die Geschichte der Kunst weist somit dort eine Lücke auf, wo an deren Stelle ein Substitut tritt, welches den über die ›Zeit‹ geretteten Kriterien der Autonomie rückblickend nicht entspricht.

[47] G. Busch, a. a. O., S. 41.

[48] W. Haftmann, a. a. O., S. 113.

[49] G. Busch, a. a. O., S. 17.

[50] Ebda., S. 22 f.

[51] Ebda., S. 26.

[52] Busch begann seinen Vortrag mit einem Exkurs über die Ausstellung in der Burlington Gallery in London 1938, welche in diesem Zusammenhang nur selten gewürdigt wird. Unter der Schirmherrschaft namhafter Emigranten, Künstler und Kunsthistoriker (von den verantwortlichen Künstlern seien Le Corbusier, James Ensor, Aristide Maillol und Pablo Picasso genannt) wurden hier deutsche Künstler gezeigt, die zu Hause als ›entartet‹ bezeichnet wurden. Ausgestellt war auch das bezeichnende Bild Kokoschkas ›Selfportrait of a Degenerate Artiste‹ von 1937. In dieser Selbstdenunziation Kokoschkas liegt die Wendung des Begriffs ›entartet‹ vom Schimpfwort zum Ehrentitel, der dann später nicht nur Ehre, sondern auch einen erhöhten Marktwert einbrachte.
So kam es schon bei dieser Ausstellung zu einer Usurpierung des Begriffs durch diejenigen, die zwar mit den ›Entarteten‹ ausgestellt wurden, doch zu Hause gar nicht als ›entartet‹ galten. Die Vorgänge beim Kunstraub deuteten ebenfalls schon ein Vermarktung des Begriffs an. Die eigentliche Rendite trägt er dann im Nachkriegshandel, wodurch sich viele Galerien sanierten.

[53] Ebda., S. 23.

[53a] Vgl. S. 39.

[54] »Darüber mögen sich die Universalhistoriker den Kopf zerbrechen!«; G. Busch, a. a. O., S. 29.

[55] Verwiesen sei hier auf die Untersuchungen zum Autonomiebegriff in der Ästhetik Adornos (S. 14/15) und die Weiterentwicklung dieses Begriffs durch seine Schüler; vgl. besonders aber die Anwendungen des Begriffs durch Hella Tiedemann-Bartels in ihrem ›Versuch über das artistische Gedicht‹. München 1971. Auch Gert Mattenklott geht in der methodischen Einleitung zu seinem Buch ›Bilderdienst‹, München 1971, auf dieses Problem ein.

Abbildungen

Bildnachweise: Aus Ida C. Ströver: ›Die Wiedertäufer in Münster‹. Dortmund 1933: Abb. 4. – Bildarchiv Foto Marburg: Abb. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. – Aus: Max Geisberg: ›Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen‹ – ›Die Stadt Münster‹. Münster 1932–1941, 6. Bde. Bd. V: Abb. 13, 14. – Aus: A. Stauge, ›Deutsche Malerei der Gotik‹, Bd. 8, Berlin 1957: Abb. 3.



Abb. 1: Die Familie des Kaisers Septimus Severus – Caracalla eradiert. Tempera auf Holz, aus Ägypten. Um 200 n. Chr. Staatl. Museen, Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung, Berlin

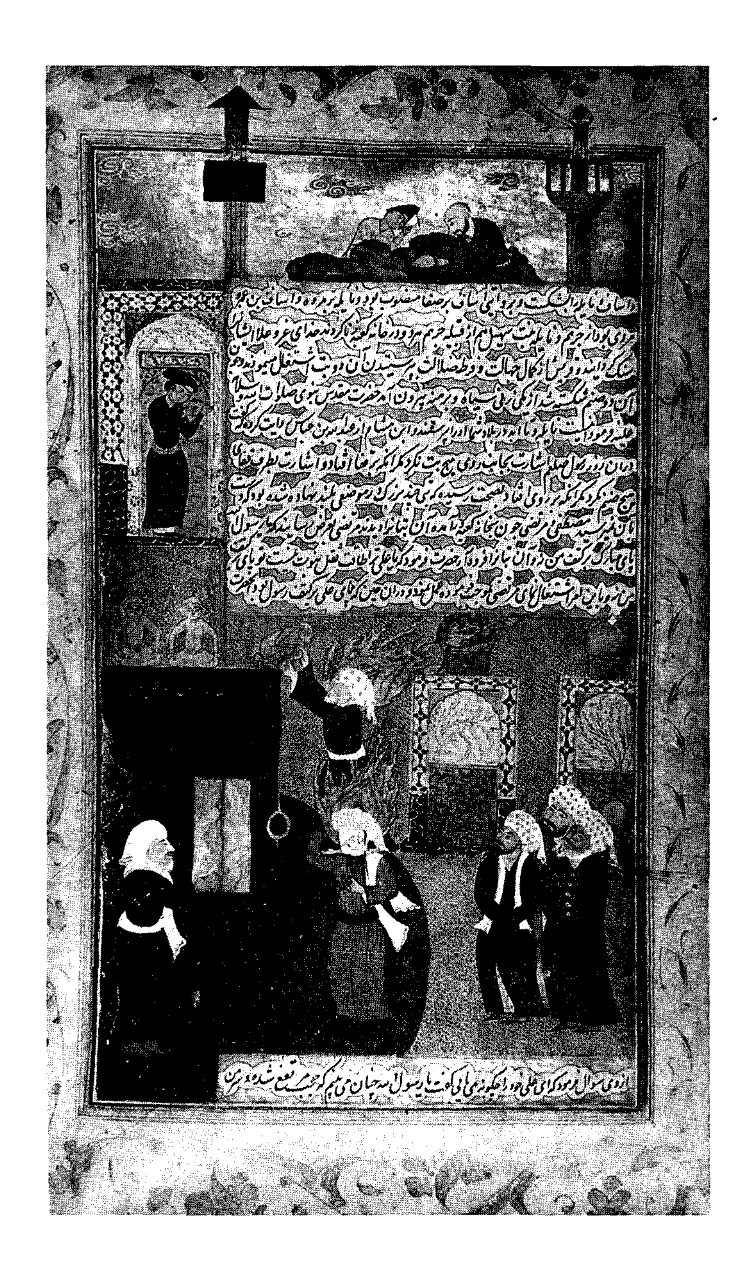


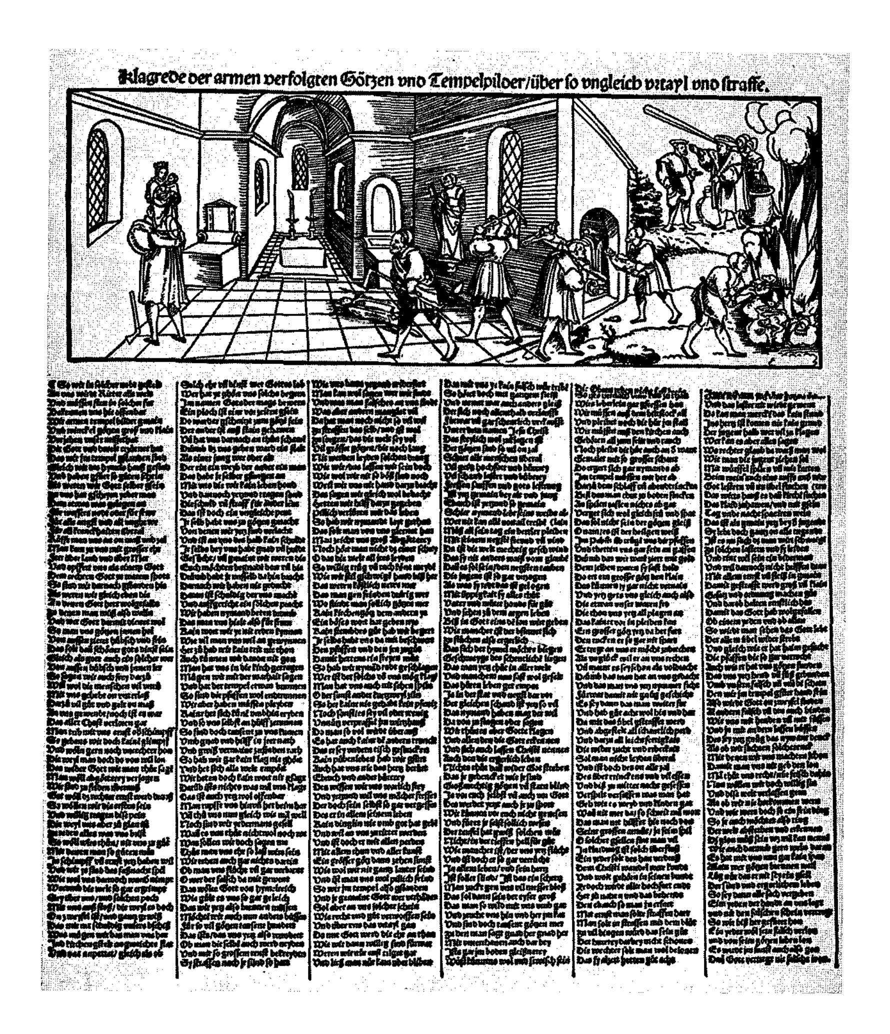
Abb. 2: Muhammad entfernt die Idole von der Ka'ba. Persische Miniatur, aus Schiraz. 1585/95. Staatl. Museum, Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, Berlin



Abb. 3: Sebald Bopp zugeschrieben: Predigt des Johannes von Capistrano. Um 1480. Gemäldegalerie in der Neuen Residenz, Bamberg



Abb. 4: Ida C. Ströver: Der Bildersturm der Wiedertäufer zu Münster. 1933, Kohlezeichnung



Klagrede der armen verfolgten Götzen vnd Tempelpilder/über so vngleich vrtayl vnd straffe.

Abb. 5: Erhard Schön: Klagrede der armen verfolgten Götzen und Tempelpilder. Um 1530. Flugblatt mit Holzschnitt

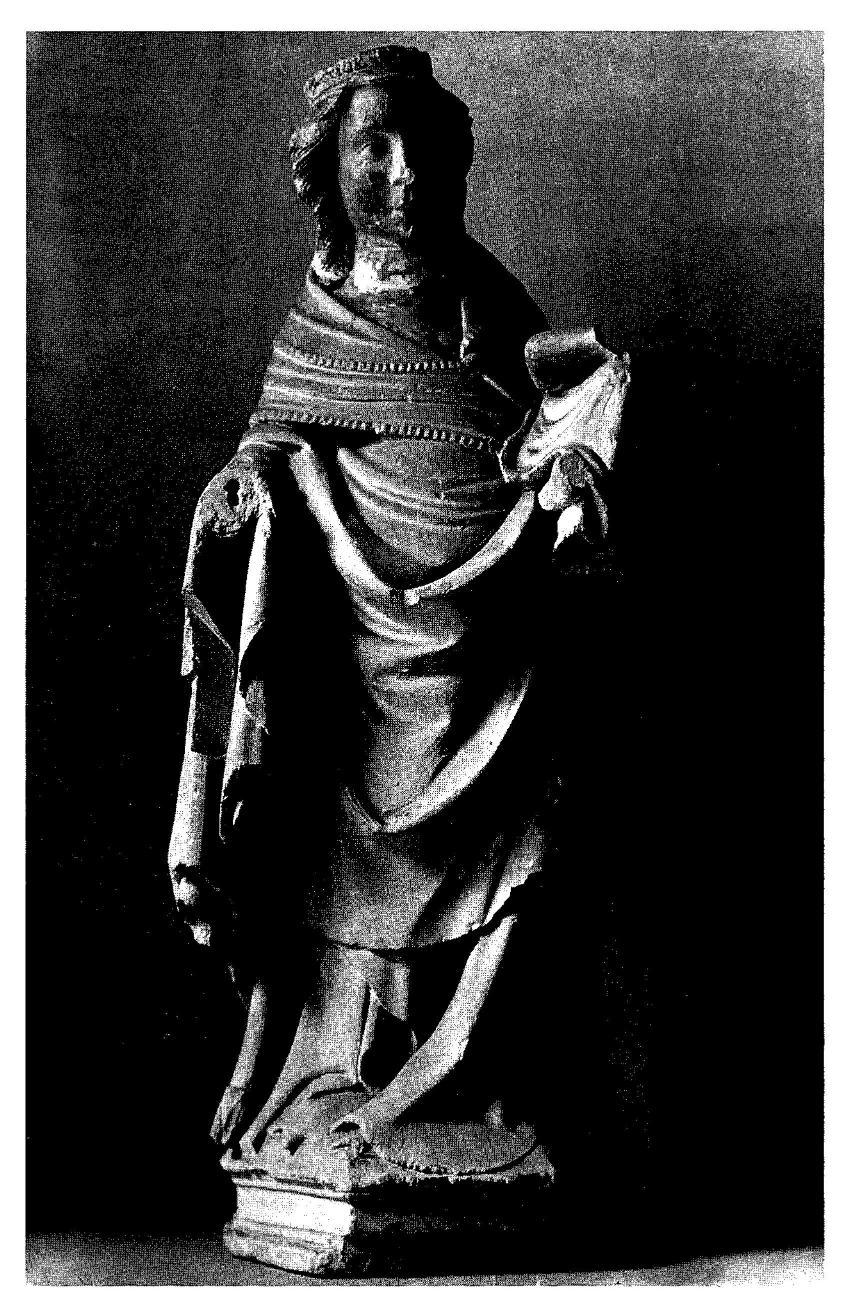


Abb. 6: Madonna mit Kind. 15. Jh. Ehemal. Diözesanmuseum, Münster/W.



Abb. 7: Bekehrung Pauli. 1260/65. Türsturz im Paradies des Doms zu Münster/W.

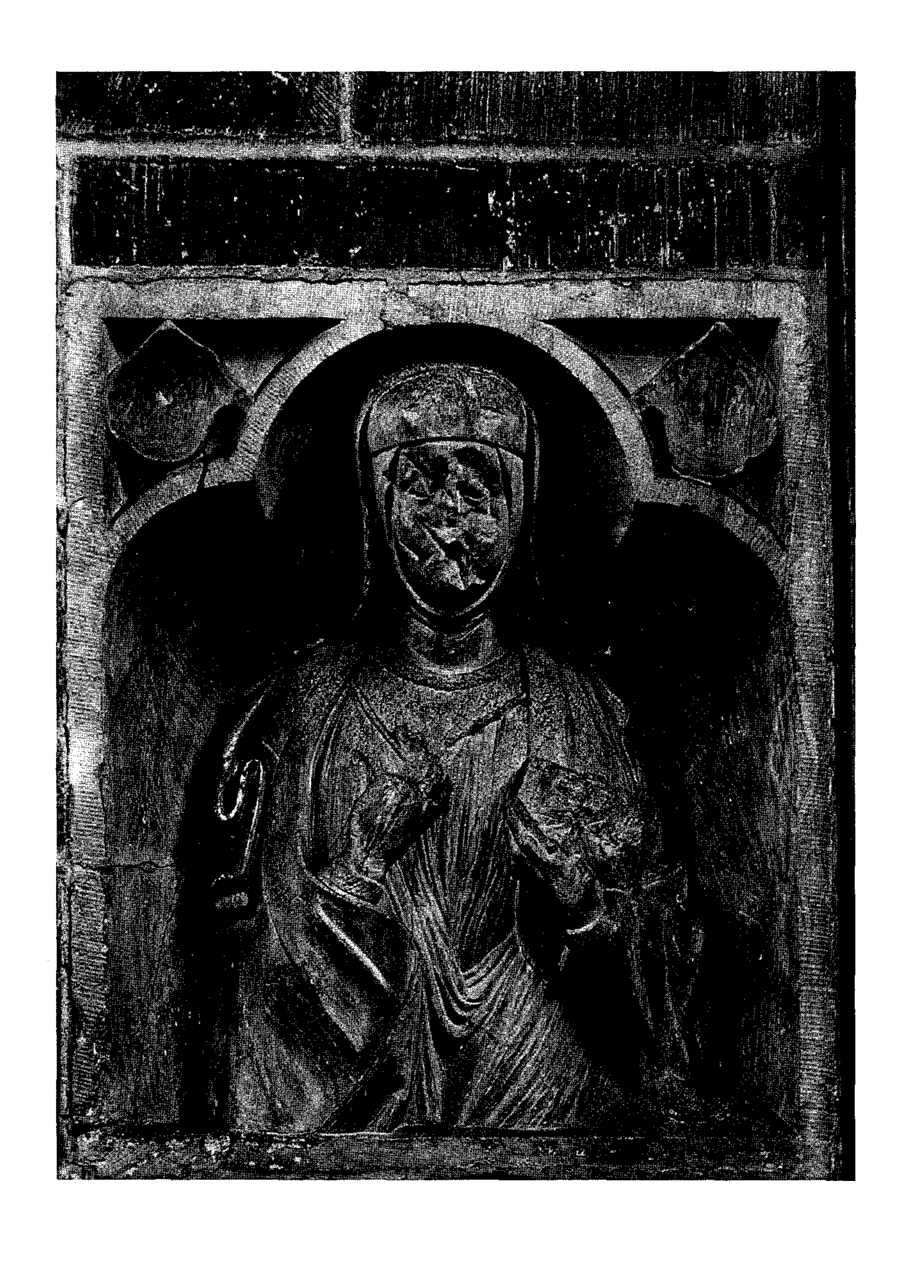


Abb. 8: Grabstein einer Äbtissin. Südwand des östlichen Querschiffes im Dom zu Münster/W.

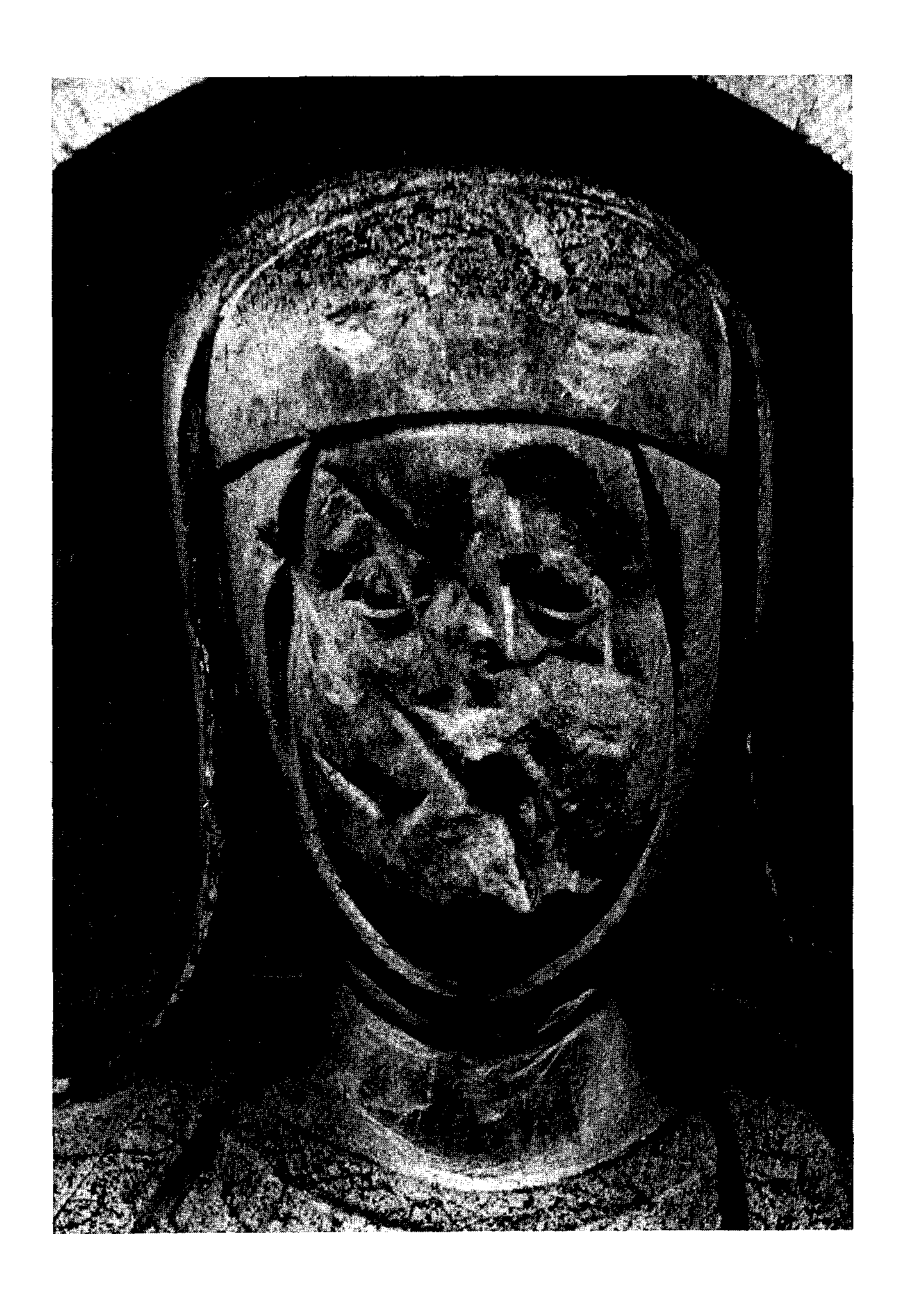


Abb. 9: Ausschnitt aus Abb. 8

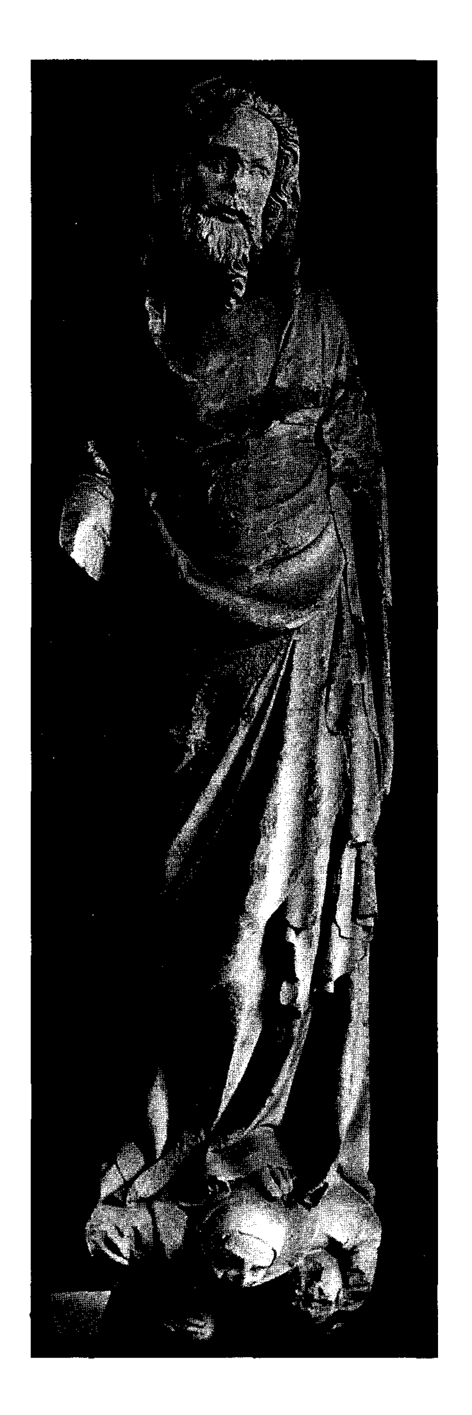


Abb. 10: Apostel. Mitte 14. Jh. Ursprünglich am West-Portal der Überwasserkirche, jetzt im Landesmuseum zu Münster/W.

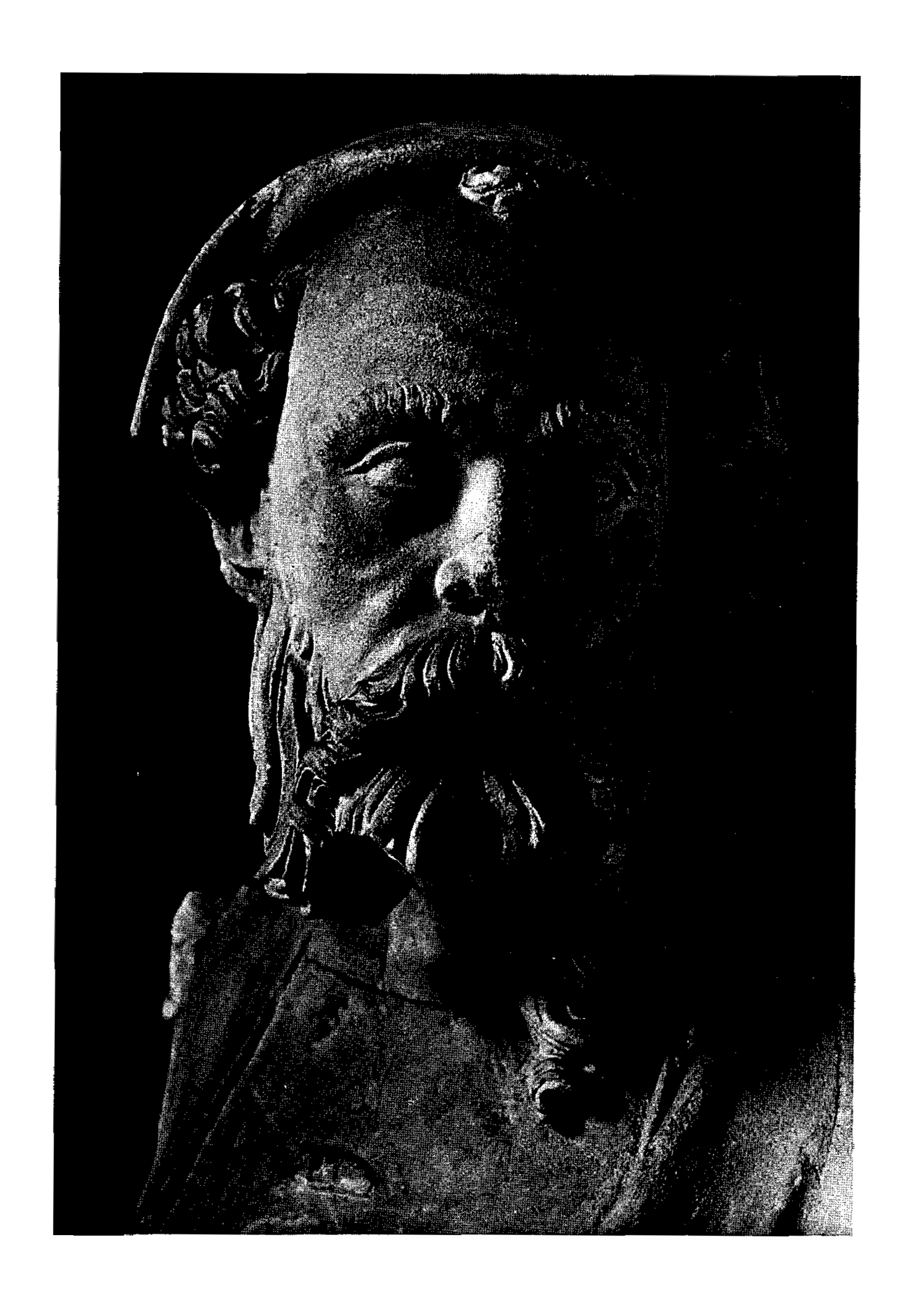


Abb. 11: Kopf eines Apostels (Ausschnitt). Mitte 14. Jh. Ursprünglich am West-Portal der Überwasserkirche, jetzt im Landesmuseum zu Münster/W.



Abb. 12: Christus vor Pilatus. Um 1510/20. Landesmuseum, Münster/W.

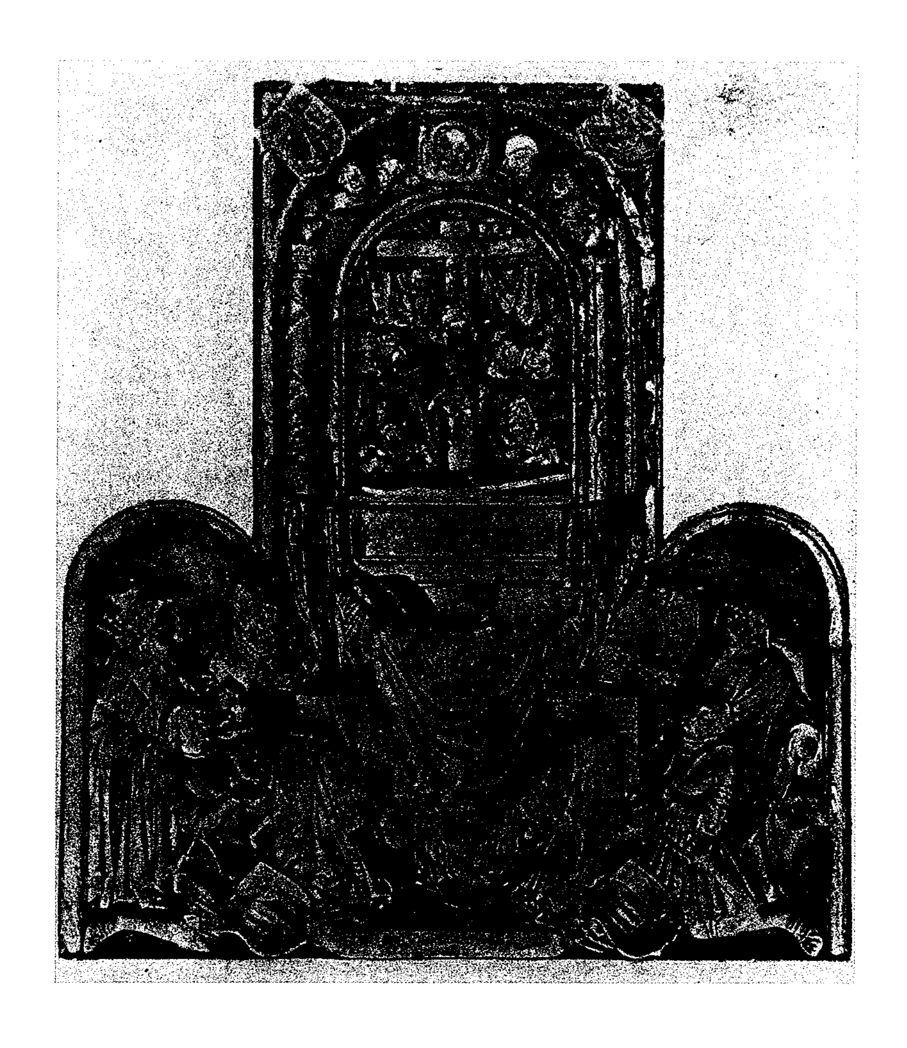


Abb. 13: Epitaph der Domherren Gerhard und Lubbert von Recke († 1483 bzw. 1515). Kreuzgang am Dom zu Münster/W. (Aufnahme 1930)

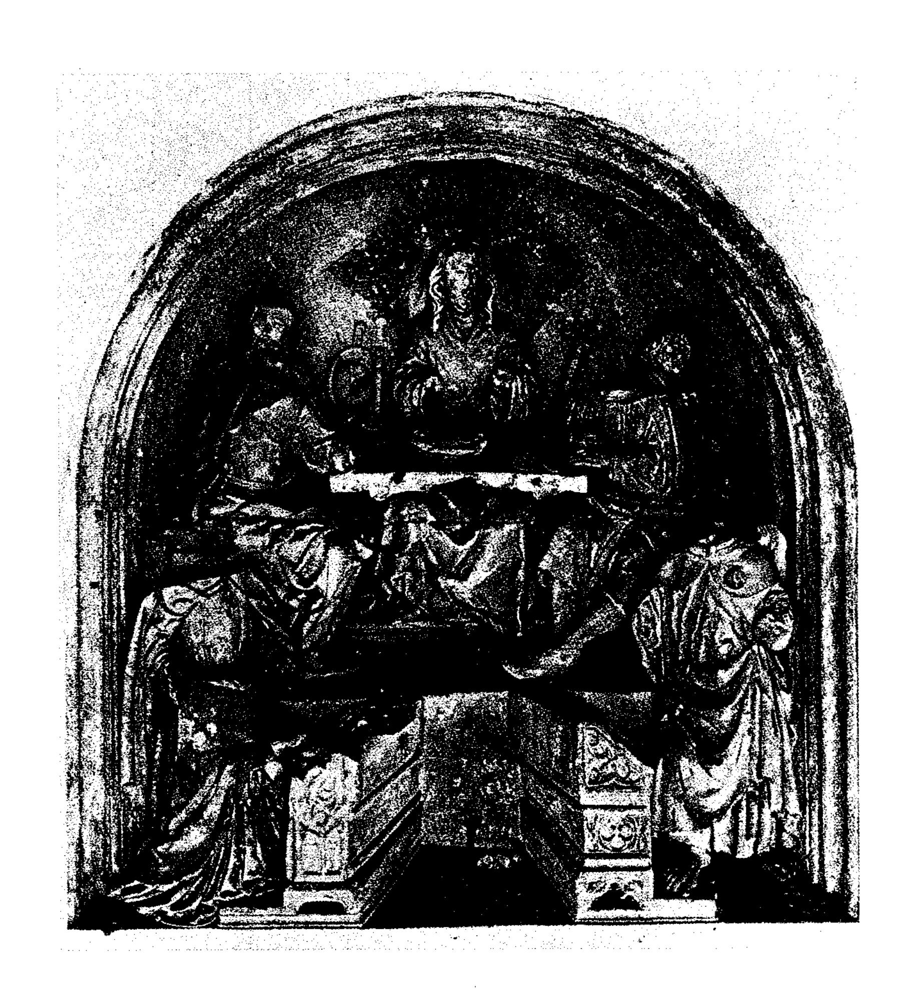


Abb. 14: Epitaph des Domherrn Reiner von Velen († 1526). Kreuzgang am Dom zu Münster/W.

Die Kunstwissenschaft interpretiert ihren Gegenstand vielfach als einen autonomen, von der Gesellschaft abgehobenen Bereich. Die Zusammenhänge zwischen der Produktion visuell erfahrbarer Gegenstände und ihren sozialen Ursachen und Auswirkungen wurden bisher nur selten untersucht. Ästhetische Kriterien reichen in vielen Fällen zur Erklärung eines Kunstwerks nicht aus.

Der Ulmer Verein für Kunstwissenschaft ist ein Zusammenschluß von Kunsthistorikern, der sich theoretisch und praktisch um eine Reform der Kunstwissenschaft an Hochschule und Universität sowie ihrer Institutionen in Museum und Denkmalpflege bemüht.

Die auf die Praxis abzielenden wissenschaftlichen Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft werden von Projektgruppen erarbeitet und diskutiert. Ihre Ergebnisse sollen in zwangloser Folge vorgelegt werden.